This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

Fine Arts
N
40
.K97
v.48

Künstler-

Monographien

B 1,409,422

Friedrich August von Kaulbach

von

Adolf Rosenberg

Library of the University of Michigan

The Coyl Collection.

Miss Jean L. Coyl

of Detroit

in memory of her brother

Col. William Henry Coyl

1891.

EFFACER

Fine Arts
N
40
.K97
v.48

Liebhaber-Ausgaben

Künſtler-Monographien

In Verbindung mit Andern herausgegeben

von

H. Knackfuß

XLVIII

Friedrich Auguſt von Kaulbach

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klaſing
1900

Friedrich August von Kaulbach

Von

Adolf Rosenberg

Mit 107 Abbildungen nach Gemälden und Zeichnungen

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing
1900

Von diesem Werke ist für Liebhaber und Freunde besonders luxuriös ausgestatteter Bücher außer der vorliegenden Ausgabe

eine numerierte Ausgabe

veranstaltet, von der nur 50 Exemplare auf Extra-Kunstdruckpapier hergestellt sind. Jedes Exemplar ist in der Presse sorgfältig numeriert (von 1—50) und in einen reichen Ganzlederband gebunden. Der Preis eines solchen Exemplars beträgt 20 M. Ein Nachdruck dieser Ausgabe, auf welche jede Buchhandlung Bestellungen annimmt, wird nicht veranstaltet.

Die Verlagshandlung.

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.

Friedrich August von Kaulbach.
Selbstbildnis.

Friedrich August Kaulbach.

Zu Anfang der siebziger Jahre des vorigen Jahrhunderts, als Friedrich August Kaulbach, der Großneffe Wilhelms, den Entschluß faßte, sich dauernd in seiner Geburtsstadt niederzulassen, bot die Münchener Kunst, in der damals die Malerei die Schwesterkünste weit überragte, das Schauspiel des Kampfes zwischen verschiedenen, miteinander um die Herrschaft ringenden Richtungen. Noch stand der greise Wilhelm von Kaulbach als Direktor der Kunstakademie an der Spitze des offiziellen Kunstwesens; aber von dem großen Namen war nur noch der Schatten übrig geblieben, obgleich der immer noch rüstige, geistesfrische und künstlerisch schlagfertige Meister keineswegs gesonnen war, den Kampf aufzugeben, den ihm die Erinnerung an seine ruhmvolle Vergangenheit auferlegte. Vor kurzem erst hatte die flammende Beredsamkeit, mit der er gegen die Heiligsprechung des spanischen Ketzerrichters Peter von Arbues einen künstlerischen Protest erhoben hatte, in ganz Deutschland Wiederhall gefunden, und als bald darauf das Napoleonische Kaiserreich unter den wuchtigen Schlägen Alldeutschlands zusammenbrach, war es wieder Wilhelm von Kaulbachs schnellfertiger Griffel, der in dem „heiligen deutschen Michel" für die in gerechtem Zorn entbrannte, germanische Volkskraft das entsprechende Sinnbild fand. Aber wie glücklich sich auch der Meister, wie er es stets verstanden hatte, mit diesen und ähnlichen Schöpfungen der geistigen Strömung seiner Zeit, den Neigungen der großen Menge anzupassen wußte, so war doch in Wirklichkeit die Zeit für diese halb allegorisch-symbolische, halb tendenziös-satirische Kunst vorüber. Unter den Führern der künstlerischen Bewegung, die über die „philosophische" Malerei längst hinweggeschritten war, zählte Wilhelm von Kaulbach trotz seiner gebietenden Stellung nicht mehr mit.

War doch bereits um diese Zeit das Gestirn Karl von Pilotys, der im Gegensatz zu der philosophischen Geschichtsmalerei die realistische zum Siege und zu einer anscheinend für ewige Dauer begründeten Herrschaft gebracht hatte, in Gefahr, von einer neu aufstrebenden Schule verdunkelt zu werden, deren Haupt aus der Pilotys hervorgegangen war. Zu der Wirklichkeitsschilderung, die in allen großen und kleinen Zügen am lebenden und toten Modell haftete, hatte schon Piloty die starke Betonung der Farbe gesellt, ohne die der volle Eindruck des Lebens niemals erreicht werden kann. Aber wie weit er auch im malerischen Handwerk über die ihm voraufgegangenen Generationen hinausgediehen war, so entsprach er doch schon um die Wende der sechziger Jahre nicht mehr dem Sinne eines neuen Malergeschlechtes, dessen Führer den reinen Kolorismus in den Vordergrund seiner Bestrebungen gerückt hatte. Aus Pilotys Werkstatt selbst war das malerische Genie hervorgegangen, das der staunenden Welt ein ungeahntes Märchenreich voll berauschender Farbenpracht und nie ermüdender Sinnenlust und Freude vorgaukelte. Hans Makart bezauberte aber nicht bloß jene neue Menschheit, die sich in den fetten Jahren nach 1870 und 1871 zu einer gesteigerten Ge-

167189

nußfreudigkeit angeregt fühlte und bald der übrigen Welt ihren Geschmack diktierte, sondern auch die jungen Künstler um sich herum, und manch einem von ihnen ist der Wettlauf mit dem genialen Farbenkünstler verhängnisvoll geworden. Selbst Piloty vermochte gegen die berückende Farbenglut, welche die von Makart bemalten Leinwandflächen ausstrahlten, nicht unempfindlich zu bleiben. Er fühlte wohl, daß in Makart ein neuer Geist emporgekommen war, dem die nächste Zukunft gehörte, und er erachtete es nicht unter seiner Würde, der von Makart entrollten Fahne des Kolorismus zu folgen. Seine „Thusnelda im Triumphzuge des Germanicus“ ist ein Denkmal dieses Umschwunges unter dem Einflusse seines Schülers, aber zugleich auch das letzte Wahrzeichen Pilotyscher Herrlichkeit.

Und Makart war es nicht allein, der ihm die Herrschaft streitig machte. Neben den pomphaften Farbenaccorden, die jener zu einer machtvoll wirkenden Symphonie zusammengestimmt hatte, machte sich bald auch eine feinere, zarter und sanfter klingende Tonart vernehmlich. Ein anderer Schüler Pilotys, Wilhelm Diez, der jedoch nur kurze Zeit die Unterweisung des Meisters genossen hatte, weil seine schlichte Natur von der trotz ihrer realistischen Grundzüge sich doch theatralisch gebärdenden Geschichtsmalerei abgestoßen wurde, hatte sich in das deutsche Volksleben des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts vertieft, in das idyllische Bürgerleben der Renaissancezeit,

Abb. 1. Lorenz Gedon.

Abb. 2. Gruppe vom Künstlerfest in München 1876.
(Frau Gedon mit ihrem Sohne.)

aber auch in das bunte Treiben der Landsknechte und ihres Trosses und in das wilde Getümmel während des dreißigjährigen Krieges. An das nationale Element im Gegensatz zu dem Universalhistoriker Piloty dachte er dabei noch nicht. Das trat erst nach dem deutsch-französischen Kriege in den Vordergrund. Zunächst reizte ihn nur die Fülle schlechthin malerischer Motive, die er aus jenen Zeiten herausholen konnte, und er fand dafür auch einen Ausdruck, der sowohl in der Innerlichkeit, Wärme und individuellen Schärfe der Charakteristik wie in der koloristischen Stimmung von der Art Pilotys grundverschieden war. Ebensowenig hatte er aber auch mit dem prunkenden Vortrag Makarts etwas gemein. Wilhelm Diez und die Schüler, die sich bald um ihn versammelten, fanden ihre Befriedigung im kleinen. Dem geringen Umfang ihrer Bilder entsprach auch ihre zarte, subtile Ausführung, die zu der breiten, dekorativen Mache Makarts in schroffem Gegensatz stand. Grelle Noten wurden vermieden, die Lokalfarben vielmehr zu einer sanften Harmonie zusammengestimmt, die gewöhnlich von einem kühlen, silbergrauen Gesamttone beherrscht wurde. Das war eine Art zu malen, die einen feinfühlenden Geschmack doch noch mehr befriedigte als das tieftönige Farbenkonzert Makarts, das keine andere Tonart als das Fortissimo kannte.

Neben dieser neu aufstrebenden, auf rein koloristische Ziele gerichteten Genremalerei führte auch die Landschaftsmalerei mit den zum Teil nach den alten Niederländern, zumeist aber in der französischen Schule gebildeten Eduard Schleich und Adolf Lier an der Spitze in dem damaligen Konzert der Münchener Malerei eine gewichtige Stimme, und endlich stand als vereinzelte, aber bereits anerkannte Größe Franz Lenbach da, der die Kunst der Bildnismalerei durch das Studium der klassischen Meister, insbesondere eines Tizian, Rembrandt und Rubens, von Grund aus erneuert hatte.

So vielgestaltig bereits war die Physiognomie des Münchener Kunstlebens, als Friedrich August Kaulbach ein Plätzchen darin zu erlangen suchte. Ein solides künstlerisches Rüstzeug brachte er mit sich. Denn er war aus der besten Schule gekommen, die sich jemand wünschen kann: aus der des Vaters, der mit liebevoller Sorge und nimmer ermüdendem Eifer die ersten Schritte des Knaben und Jünglings auf dem Pfade der Kunst geleitet und überwacht hatte. Friedrich Kaulbach der Vater hatte die Grundlagen seiner Kunst in München gelegt und sich dort lange Jahre heimisch gefühlt, ehe er in Hannover einen Wirkungskreis fand, den er auch nach der Katastrophe des Jahres 1866 nicht aufzugeben brauchte. Im Jahre 1839 war er, erst siebzehn Jahre alt, nach München gekommen, und für ihn war es selbstverständlich, daß er in das Atelier seines Oheims trat, der damals schon mit raschen Schritten die Stufenleiter zur Höhe des Ruhmes erklommen hatte. Nach sechsjähriger Lehrzeit unternahm Friedrich Kaulbach die übliche Studienreise nach Italien, und wieder nach München zurückgekehrt, machte er seinen ersten größeren Versuch auf dem Gebiete der Geschichtsmalerei, die zu jener Zeit nicht bloß als die führende Kunst, sondern als der Gipfel jeglicher Kunst überhaupt galt. Aber Friedrich Kaulbach war wie viele andere, die im gleichen Irrtum befangen waren, für diese Gattung der Malerei seiner innersten Veranlagung nach nicht geeignet. Weder jenes Erstlingsbild, das die Auffindung des erschlagenen Abel durch seine jammernden Eltern darstellt, noch seine späteren Geschichtsbilder vermochten den uneingeschränkten Beifall der Zeitgenossen zu erringen, die freilich in Sachen der Historienmalerei ungemein kritisch gestimmt waren und nur das größte, entweder an Cornelius oder an Wilhelm Kaulbach genommene Maß an die Schöpfungen der Kleineren anlegten. König Maximilian II. dachte höher von Friedrich Kaulbach. Er beteiligte ihn an der Ausführung seines Lieblingsplanes, an den Gemälden für das Maximilianeum in München, die die Hauptepochen der Weltgeschichte in ihren Höhepunkten oder in ihren entscheidenden Persönlichkeiten darstellen sollten. Auf Friedrich Kaulbach kam sogar eine nach damaliger Ansicht ungemein dankbare Aufgabe: die Krönung Karls des Großen, und er entledigte sich ihrer auch mit Fleiß und Sorgfalt, so daß das Bild immer noch einen Ehrenplatz in der dreißig Nummern zählenden Bilder-

Abb. 3. Ein Maitag. In der Königl. Gemäldegalerie zu Dresden.

Abb. 4. Studienzeichnung nach einem Kinde (1880).

reihe behauptet. Aber mit vollem Herzen mag der Künstler nicht bei diesem Werke gewesen sein. Nicht auf das Allgemeine, nicht auf die Bewältigung großer Massen, auf die Entfaltung eines mannigfaltigen Pompes von Figuren und Beiwerk war seine innerste Neigung gerichtet, sondern auf das Persönliche, auf das Individuelle im Menschen. Sein eigentlicher Beruf zog ihn zur Bildnismalerei, ganz im Gegensatz zu seinem Lehrer und Oheim, dem das Allgemeine, Typische immer über dem Individuellen stand, und mit seinen Bildnissen, die durch zartsinnige, poetische Auffassung und durch geschmackvolle Anordnung auffielen, erzielte er schnell so große Erfolge, daß er ihnen zumeist wohl seine Berufung als Hofmaler nach Hannover verdankte.

Noch in München hatte er einen Hausstand gegründet, und dort wurde ihm am 2. Juni 1850 der Sohn geboren, auf den auch mit dem Beruf für die Kunst überhaupt seine spezielle Begabung für ein Einzelgebiet, die Bildnismalerei, übergegangen ist. Friedrich August Kaulbach ist also ein echtes „Münchener Kind'l", und darum mag es ihn auch nach mehreren Malerfahrten mit magischer Gewalt nach München gezogen haben, als es ihm darum

zu thun war, irgendwo festen Fuß zu fassen. Er war vier Jahre alt, als seine Eltern nach Hannover übersiedelten, und dort verlebte er seine ganze Jugendzeit bis zu seinem achtzehnten Jahre. Nach beendeter Schulzeit nahm ihn der Vater ins Atelier, und so schnell lernte der begabte Knabe zeichnen und malen, daß der Vater kein Bedenken trug, ihn schon, nachdem er kaum erst die Schwelle des Jünglingsalters überschritten hatte, auf die Wanderschaft zu schicken.

Schon frühzeitig war in dem Knaben eine Neigung zum Romantischen erwacht, und für den Jüngling, der sich ein bestimmtes Wanderziel zu erwählen hatte, verkörperte sich das romantische Ideal zunächst im deutschen Mittelalter. Dieses glaubte er nirgends so unverfälscht, noch so lebendig im alten Glanze zu finden, als in Nürnberg, und da sich damals die dortige Kunstschule eines hohen Ansehens erfreute, war die alte freie Reichsstadt, deren alte Herrlichkeit noch nicht von dem gefräßigen Ungeheuer der modernen Industrie mit ihren Raum- und Verkehrsbedürfnissen bedroht war, das nächste Ziel des Jünglings, der nach der „blauen Blume der Romantik“ verlangte. An der Spitze der Nürnberger Kunstschule stand der geniale August von Kreling, ein Künstler von vielseitiger Begabung, dessen Anpassungstalent aber stärker war als seine ursprüngliche Kraft. Er war je nach Lust und Laune als Bildhauer, Maler und Illustrator thätig, und als Bildhauer war er einer der ersten, der auch Modelle für das Kunstgewerbe schuf, freilich nur für jenen Zweig, der in Nürnberg von alters her in hoher Blüte stand und dessen Pflege zu den vornehmsten Obliegenheiten eines Direktors der dortigen Kunstschule gehörte. Er zeichnete

Abb. 5. Studie nach einem Kinde (1880).

und modellierte Entwürfe zu Pokalen, Bechern und Humpen für Gold- und Silberschmiede „nach altdeutscher Art", d. h. in jener Stilart, die wir jetzt deutsche Renaissance nennen, allerdings nicht in strenger Nachbildung alter Vorbilder, sondern in der freien Auffassung, die sich die Romantik der zwanziger und dreißiger Jahre von dem altdeutschen Wesen, das sie wiederzubeleben suchte, gebildet hatte. Als Bildhauer war August von Kreling ein Schüler Schwanthalers gewesen, und als er später in der Malerei seinen eigentlichen Beruf zu erkennen glaubte, schloß er sich mit Begeisterung an Cornelius an, von dessen innerem Wesen er aber so wenig erfaßte, daß er sich später nicht minder willig dem Einflusse Wilhelm von Kaulbachs hingab. In dessen geschmeidiger, dem Auge schmeichelnder, aber immer nur die Oberfläche der Dinge streifender Darstellungsmanier bewegt sich auch dasjenige Werk Krelings, das seinen Namen noch einige Zeit nach seinem Tode lebendig erhalten hat, seine Illustrationen zu Goethes Faust. Von dem Geiste der Dichtung ist in ihnen so gut wie nichts zu spüren; aber die kalligraphische Eleganz der Zeichnungen, die zur Zeit, als sie erschienen, noch als etwas Außergewöhnliches und Staunenswertes galt, verschaffte ihnen einen Erfolg, den wir heute schwer begreifen.

Geringeren Beifall fanden Krelings plastische Werke, seine Denkmäler und Brunnen-Entwürfe, denen man einen zu stark ausgeprägten Hang zum Malerischen zum Vorwurf machte. In dieser Betonung des

Abb. 6. Gewandstudie (1876). Nach einer Zeichnung.

Abb. 7. Modellstudie (1876). Nach einer Zeichnung.

malerischen Elementes in der Plastik war Kreling seiner Zeit vorausgeeilt. Heute würde niemand mehr an seinen Bestrebungen Anstoß nehmen, und es scheint, daß sie wenigstens von seinen Schülern verstanden wurden, die mit großer Verehrung an ihm hingen. Durch seine Lehrthätigkeit hat er denn auch eine größere Bedeutung erlangt als durch sein künstlerisches Schaffen, das übrigens durch sein unstetes Temperament und zuletzt auch durch schwere körperliche Leiden vielfach beeinträchtigt wurde. Als Lehrer wirkte er höchst anregend und fördernd, und seine Schüler wissen nicht genug den Eifer zu rühmen, mit dem er sich jedes einzelnen annahm. Dabei griff er nicht etwa herrisch in die Entwickelung des einzelnen ein, sondern er suchte einen jeden, bisweilen durch energische Mittel, zu früher Selbständigkeit zu erziehen.

Neben diesem Manne, in dem sich die verschiedenen Richtungen der neuromantischen deutschen Kunst vereinigten und der darum den im geheimen aufgeblühten Neigungen des von Hannover gekommenen Kunstjüngers ganz besonders entsprach, war für diesen der kurz vorher aus München berufene „Malprofessor" Karl Raupp die wichtigste Persönlichkeit unter den Lehrern der Kunstschule. Ein Schüler Pilotys, brachte er aus dessen Atelier das Geheimnis der glänzendsten, von aller Welt bewunderten Maltechnik mit, und möglichst schnell malen zu lernen, war wie heute auch damals schon der sehnlichste Wunsch aller strebsamen Jünglinge, die ihre Gedanken und Absichten durch die Farbe veranschaulichen wollen. Der junge Kaulbach war viel besser vorbereitet nach Nürnberg gekommen als die meisten seiner Genossen, von denen einige sogar völlig hilflos dastanden und erst durch die gewaltsame Methode Krelings zur Selbsthilfe angespornt wurden. Auf der soliden Grundlage, die er in der Werkstatt seines Vaters gelegt, konnte er im ruhigen Fortschreiten weiter bauen, und so befestigt war diese Grundlage, daß sie durch andere Lehrer nicht

Abb. 8. Studienkopf (1878). Nach einer Zeichnung.

mehr wesentlich umgestaltet werden konnte. Gern und freudig bekennt er, daß er das meiste seines Könnens seinem Vater verdankt, mit dem er auch später, selbst wenn sie räumlich weit voneinander getrennt waren, im engsten künstlerischen Zusammenhang blieb.

Von den Kunstjüngern, die gleichzeitig mit Kaulbach ihre Studien bei Kreling und Raupp machten, neben denen auch noch der treffliche Zeichner und Kenner altdeutscher Malerei und Bildnerei Friedrich Wanderer als Lehrer von Bedeutung war, haben sich manche später einen geachteten Namen erworben, so besonders der Bildhauer Gustav Eberlein und der Maler Ludwig Löfftz, der nachmals selbst einer der hervorragendsten und gesuchtesten „Malprofessoren“ in München wurde, zeitweilig auch als Kaulbachs Nachfolger Direktor der Münchener Kunstakademie war. Mehr als der Verkehr mit den Genossen reizte Kaulbach aber die Umgebung, in der er sich, die Erfüllung seiner Jugendträume erlebend, nach Herzenslust bewegen und träumen konnte. Aus den mittelalterlichen Winkeln Nürnbergs, aus den Höfen der Patrizierhäuser, von den Türmen und Söllern der Burg, aus den Gärtchen vor den Mauern und den umbuschten Wällen und Wallgräben strömte ihm eine Fülle malerischer Motive zu, die er in seinen Skizzenbüchern festzuhalten nicht versäumte. In seiner Phantasie belebte er diese Stätten mit den Gestalten, die sie zur Zeit ihres unversehrten Glanzes gesehen, mit Rittern, Patriziern und Bürgern und vor allem wohl mit minniglichen Mägdelein, die an-

Abb. 9. Aktstudien (1879).

dächtig zur Kirche gingen oder gedankenvoll in den im Frühlingsgrün prangenden Gärten lustwandelten oder gar vom Söller herab errötend dem fremden Ankömmling den Willkommensgruß boten. Gelegentlich fanden diese Träume wohl auch in Studienblättern Gestaltung. Aber der an strenge Selbstzucht gewöhnte Kunstjünger fühlte sich noch nicht stark genug, um mit diesen ersten Versuchen in die Öffentlichkeit zu treten.

Nach zweijährigem Aufenthalt in Nürnberg kehrte er wieder in das Vaterhaus in Hannover zurück, und in der nächsten Zeit malte er teils im Atelier seines Vaters, teils in Dresden, wo er in der dortigen Galerie viel kopierte und dadurch zuerst die innige Bekanntschaft mit den alten Meistern machte, die später auf seine Kunst von stärkerem Einfluß geworden sind als alle Lebenden zusammengenommen. In Han-

nover schloß er auch einen Herzensbund mit der Tochter des dortigen Lehrers Ernst Lahmeyer, und um dem Ziel seines Wunsches baldigst nahe zu kommen, mußte er an die Begründung einer eigenen Existenz denken. Er glaubte sie am ehesten in seiner Geburtsstadt München zu finden und machte zunächst einen Versuch, indem er sich 1871 auf einige Monate in München niederließ. Zu einem der bekannten Meister zu weiterer Ausbildung in die Lehre zu gehen, hielt er nicht mehr für nötig, nicht etwa aus Überhebung oder aus allzu starkem Vertrauen in die bereits gewonnenen Kräfte, sondern aus Scheu vor der Berührung mit Fremdem, das ihn vielleicht an dem künstlerischen Ziel, das ihm bereits fest vor Augen stand, hätte irre machen können. Er vermied den Besuch der Akademie, deren Direktor damals sein Großoheim war, pflegte auch keinen allzu regen Verkehr mit diesem, und ebensowenig ist er jemals in ein Schülerverhältnis zu Piloty oder zu Wilhelm Diez getreten. Wenn seine koloristische Ausdrucksweise und seine Art intimer Charakteristik mit der des letzteren in der zweiten Hälfte der siebziger Jahre eine gewisse Verwandtschaft hatte, so ist diese meist aus der Quelle zu erklären, aus der beide geschöpft haben. Nicht von seinem Lehrer Piloty, sondern von den alten Niederländern und Deutschen hat Diez jene koloristischen Feinheiten, jene lebensvolle Art der Darstellung, jene scharfe und oft humorvolle Charakterisierungskunst gelernt, die ihn zum Haupte einer Schule gemacht haben, die den alten Ruhm der Pilotyschen schnell verdunkelte und noch jetzt in ihren vielfachen Verzweigungen in München die Herrschaft behauptet. Auf demselben Wege wie Diez war auch Kaulbach zu einer ähnlichen Natur- und Kunstauffassung gekommen, und er suchte sie in kleinen Genrebildern und Einzelfiguren in altdeutscher Tracht zur Geltung zu bringen, die bald solchen Beifall fanden, daß Kaulbach es daraufhin wagen wollte, in München ein eigenes Heim zu gründen.

Nachdem er sich in Hannover verheiratet, kehrte er 1872 mit seiner jungen Frau nach München zurück, und es gelang ihm wirklich, sich die Gunst der Kunsthändler wie des kaufenden Publikums in dem Grade zu erringen, daß er schon nach

Abb. 10. Aktstudien (1879).

Abb. 11. Studie zu einer Römerin (1879).

Jahresfrist in den Stand gesetzt war, einen lang gehegten Wunsch zu verwirklichen und die erste Reise nach Italien zu unternehmen, die ihn freilich nur bis nach Venedig führte. Aber schon dort gab es so viel zu sehen, zu studieren und zu kopieren, daß er vollauf zu thun hatte, um die zunächst empfangenen Eindrücke zu verarbeiten. Ein Wandel in seinen künstlerischen Grundanschauungen trat aber durch diese ersten Einblicke in eine neue Kunstwelt, die unendlich glänzender war als die der deutschen Renaissance, noch nicht ein. Nur sein Kolorit gewann an Reichtum und größerer Freudigkeit, und auf der koloristischen Seite lagen auch die Vorteile, die ihm eine zweite Reise nach Italien einbrachte, die er schon im nächsten Jahre (1874) unternahm und diesmal bis nach Neapel ausdehnen konnte. Inzwischen hatten Künstler und Publikum in München mehr und mehr Verständnis für die eigentümlichen, lange verkannten und mißachteten Schönheiten der deutschen Renaissance gefunden, und es dauerte nicht mehr lange, bis die Begeisterung für die „Werke der Väter“ in hellen Flammen aufloderte. Um so mehr hatte Kaulbach Ursache, an den Idealen seiner Jugend festzuhalten, und um so eifriger war er bei der Arbeit, alle

Pläne, mit denen er sich trug, zu Bildern auszugestalten, die Weise der Väter wieder lebendig zu machen. Noch mehr bestärkt wurde er in seinen Bestrebungen, als er, der sich anfangs von dem Künstlertreiben in München ziemlich abseits gehalten hatte, die Bekanntschaft des genialen Lorenz Gedon machte, mit dem ihn bald ein inniges Freundschaftsband verknüpfte, das nur durch den frühen Tod Gedons zerrissen wurde.

Als Bildner in Holz und Stein, als Dekorateur und später auch als Architekt thätig, war Lorenz Gedon der erste gewesen, der die malerischen Reize der deutschen Kunst des sechzehnten Jahrhunderts in München wieder zu Ehren gebracht hatte. In dem 1872 vollendeten Palais für den damaligen Freiherrn von Schack an der Brienner Straße zeigte er den Münchenern, welch' eine Fülle malerischer Kraft und zugleich welche Anmut in den lange für stil- und regellos, ja für barbarisch gehaltenen Formen der deutschen Renaissance lag, und was lange für stillos gegolten hatte, wurde zum alleinseligmachenden Stil, als die 1876 in München veranstaltete deutsche Kunstgewerbeausstellung, deren innere Ausschmückung in der Hauptsache Gedons Werk war, eine große Zahl der erlesensten Kunstwerke des fünfzehnten, sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts vereinigte, die auf Künstler und Publikum wie eine neue Offenbarung wirkten und in ihrer Prachtentfaltung einen überwältigenden Eindruck machten. Um diese Zeit etwa ist das Bild entstanden, in dem uns Kaulbach die charaktervollen Züge seines Freundes überliefert hat (Abb. 1).

Wie groß auch Gedons Anteil an diesem Umschwung war, so war er doch keineswegs das Werk eines einzelnen, sondern allmählich durch die glücklich veränderten Zeitverhältnisse herbeigeführt worden. Die Ereignisse des Jahres 1870 und 1871 und ihre glorreichen Errungenschaften — Kaiser und Reich — hatten die Herzen unseres Volkes mit so stolzem Hochgefühl erfüllt, daß es jetzt auch ohne bittere Empfindungen in die Vergangenheit zurückblicken konnte. Man hatte jetzt das Recht, die Erinnerung an die Zeiten trauriger Zerrissenheit und Ohnmacht zurückzudrängen, und ließ gern den Blick an den erhebenden Bildern altdeutscher Kaiserherrlichkeit oder an den lieblichen Idyllen ritterlichen und bürgerlichen Familienlebens, an den bunten Volkstrachten und Volksbelustigungen haften. Mehr und mehr wuchs auch das Verständnis für Kaulbachs anmutige Kunst, die den Geist altdeutschen Wesens in den Mauern Nürnbergs eingesogen hatte, und bald wurde auch der Künstler selbst, trotz seiner Scheu vor der Öffentlichkeit, in das bunte Getriebe des Münchener Künstlerlebens, in seine Parteiungen und Kämpfe hineingezogen.

Schon im Anfang des Jahres 1873, als die Münchener Künstlergenossenschaft über ihre Beteiligung an der Wiener Weltausstellung beriet, war von einigen erleuchteten Geistern die Frage aufgeworfen worden, ob man sich allein mit der Füllung der zugewiesenen Räume mit Bildern und Bildwerken begnügen und nicht vielmehr auch den Versuch machen sollte, durch eine künstlerische Ausschmückung der kahlen Ausstellungssäle einen wirkungsvolleren Hintergrund für die Kunstwerke zu schaffen. Der damalige Wortführer der Münchener Künstlergenossenschaft, der Architekturmaler Konrad Hoff, bekämpfte diesen Vorschlag jedoch mit allen Mitteln der Grobheit, die ihm reichlich zu Gebote stand, und äußerte sich höchst wegwerfend über die „Allotria", die man auf die vorgeschlagene Weise mit der Kunst, die nur durch sich selbst wirken soll, zu treiben sich erkühnen wollte. Das Schlagwort „Allotria" wurde nicht vergessen, und auf Anregung eines Beamten der Kunstakademie, des Rats Weber, wurde unter diesem Namen eine zwanglose Künstlervereinigung begründet, die sich zunächst aus den von dem Generalgewaltigen der Münchener Künstlergenossenschaft Gemaßregelten zusammensetzte. Gedon war der erste dabei und mit ihm Kaulbach, in erster Reihe auch Wilhelm Diez und alle seine damaligen und späteren Schüler: Löfftz, Piglhein, Holmberg, Räuber, Weiser, Ernst Zimmermann, G. Kühl und andere, und bald fanden sich auch die besten Künstler aus der Schule Pilotys ein, Lenbach, Defregger, Gabl, Wopfner, Lossow und Makart. Der Humorist Oberländer gehörte schon seinem Berufe nach zu einem Verein, der sich die Bekämpfung des Zopfes in jeglicher Gestalt zur Hauptaufgabe gemacht hatte, und Arnold Böcklin schloß sich schon aus Prinzip

UNIV. OF MICH.

Abb. 12. Schützenlisl (1881).
(Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstängl in München.)

einer Vereinigung an, von der ein freierer, frischerer Luftzug im Münchener Kunstleben zu erwarten war.

War es nun der ungebundene Geist froher Laune, der die Mitglieder der „Allotria" als oberstes Hausgesetz im Vereinslokal beherrschte, oder war es der allgemeine Genius loci seiner Geburtsstadt, der in Kaulbach plötzlich eine neue Seite seiner Kunst erweckte, als er sich kaum erst ein kleines, bald vielumstrittenes Sondergebiet erobert hatte? Während er draußen für die Gönner seiner Kunst kleine Bildnisse, Genrebilder und Einzelfiguren in altdeutscher Art, in romantischer Auffassung und mit zarter, poetischer Empfindung malte, ergötzte er den intimen Kreis der „Allotria" durch Federzeichnungen, in denen er die Gestalt und die Eigenart jedes einzelnen Mitgliedes in ungemein drastischer Weise karikierte und bald auch die Hauptereignisse im Vereinsleben und die Bethätigungen der Mitglieder im öffentlichen Kunstleben Münchens mit satirischem Griffel glossierte, wobei er sich selbst eben so wenig wie die anderen schonte.

Diese Karikaturen, die in der von dem Vereinspoeten, dem Maler Gustav Schwabenmajer redigierten Kneipzeitung erschienen und nur den Mitgliedern zugänglich waren, sind allmählich zu einer stattlichen Reihe angewachsen. Ins größere Publikum sind sie wohl erst gedrungen, als der nach und nach zu einem wichtigen Faktor im Münchener Kunstleben herangewachsene Verein 1893 das zwanzigjährige Jubiläum seines Bestehens feierte und ein Teil der köstlichen Schätze des in der Kneipzeitung niedergelegten Humors veröffentlicht wurde. Der Ruhm der von Kaulbachs satirischem Stift getroffenen Größen stand damals bereits so fest, daß niemand mehr ihre Erschütterung durch solche Indiskretionen zu befürchten brauchte. In den siebziger und achtziger Jahren wurden sie aber noch sorgfältig geheim gehalten, zumeist auf Betrieb des Künstlers selbst, der einerseits das Publikum

Abb. 13. Aus der Schützenzeitung zum Münchener Schützenfest 1885.

für solche künstlerischen Freiheiten, die nichts und niemand schonten und bisweilen auch die wirklichen, künstlerischen Schwächen der Getroffenen erbarmungslos bloßlegten, noch nicht reif hielt, andererseits in seiner Bescheidenheit mit den Künstlern, die in der Karikatur ihren Beruf gefunden hatten, besonders mit den ihm nahestehenden Oberländer und Wilhelm Busch, öffentlich nicht wetteifern wollte.

Sein nächster Freund Gedon hat in der Galerie dieser Karikaturen in den siebziger Jahren die hervorragendste Rolle gespielt, und gerade da hat er ihn am ärgsten verspottet, wo er sich mit ihm am innigsten verbunden fühlte, in seinen Bestrebungen, die auf die Wiederbelebung altdeutscher

Abb. 14. Einladung zum Münchener Künstlerfest 1886.
(Photographie-Verlag der Photographischen Union in München.)

Kunst und der dadurch zu erhoffenden Erneuerung des zeitgenössischen Kunstgewerbes gerichtet waren. So hat Kaulbach ihn einmal in ritterlicher Eisenrüstung als Schildhalter eines Wappens dargestellt, dessen Helmzier eine Schnecke bildet, in Anspielung auf Gedons Kneipnamen „der Schnecken-Trottel", den er von den am Schackschen Palais und anderswo angewendeten, schneckenförmigen Voluten erhalten hatte. Auf einer anderen Karikatur, die an die

Jener Kunstgewerbeausstellung, in der sich die im stillen gereiften Kräfte zum erstenmal aller Welt offenbarten, war in der Karnevalszeit des Jahres 1876 ein Fest voraufgegangen, das die Begeisterung für die wieder zum Leben erweckte Renaissancekunst auch in die weiteren Kreise des Münchener Publikums trug. Es war eine Art Generalprobe auf das Gelingen der geplanten Ausstellung, und sie fiel nicht bloß äußerlich glänzend aus, sondern sie

Abb. 15. Aus der Kneipzeitung der „Allotria" 1886.

deutsche Kunstgewerbeausstellung von 1876 anknüpfte, deren großartiges Gelingen alle Beteiligten mit berechtigtem Hochgefühl erfüllte, sieht man Gedon in der Funktion eines mit einer Klystierspritze bewaffneten, ängstlich nach der Uhr sehenden Arztes, der den Pulsschlag des auf dem Schoße des wohlgenährten Rudolf Seitz strampelnden, höchst mißgestalteten Balges prüft, der das noch tief im argen liegende Kunstgewerbe symbolisieren soll. Solche und ähnliche Sprünge einer grotesken Künstlerlaune nahm natürlich keiner von den Allotria-Genossen übel, umsoweniger, als sie sich im Ernste eins wußten.

machte auch einen so tiefen Eindruck auf alle Teilnehmer, daß man sich von der Befruchtung der modernen Kunst durch die Gedanken der Altvorderen einen hohen Aufschwung und ein langanhaltendes Gedeihen aller Zweige der Kunst und des Kunsthandwerkes versprach. Diesem Feste, das von der Münchener Künstlerschaft unter hervorragender Beteiligung der Gesellschaft „Allotria" im Odeon veranstaltet wurde, war der Gedanke zu Grunde gelegt worden, die vielfältige Pracht, die etwa gegen die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts die Hofhaltung Kaiser Karls V. beherrschte, wenigstens in [illegible] einen [illegible]

Maskerade für einen Abend und eine Nacht lebendig zu machen. In der Veranstaltung solcher Feste hat die Münchener Künstlerschaft, seitdem sie ihren Vereinigungspunkt in einer Korporation gefunden hatte, immer und als man die Pracht von Gewändern sah, in die sich ihre Träger und Trägerinnen mit erstaunlichem Geschick hineingefunden hatten, als ob sie nie etwas anderes an sich gehabt hätten, konnte und wollte man diese

Abb. 16. Die Schönheit im Wechsel der Stunden.
Zeichnung für eine Festzeitung (1886).

ein besonderes Geschick gezeigt, und sie weiß auch stets eine stattliche Zahl schöner und anmutiger Frauen und Mädchen mobil zu machen, die diesen Festen erst ihren höchsten Reiz verleihen. So war es auch bei jenem denkwürdigen Feste am Hofe Kaiser Karls V., flüchtige Herrlichkeit nicht fahren lassen, ohne sie wenigstens im Bilde festzuhalten. Einer der eifrigsten bei diesem Werke war Kaulbach, der sich auch um die Anordnung des ganzen Festes hervorragend verdient gemacht hatte. Die frühe Übung, die er sich

in der Werkstatt des Vaters erworben, begünstigte wohl die Leichtigkeit und Schnelligkeit seiner Gestaltungskraft, die aber niemals in Flüchtigkeit ausartete, wenn es sich um Aufgaben handelte, bei denen der volle Ernst des Künstlers aufgeboten werden mußte.

Für seinen Teil suchte Kaulbach die Erinnerung an das Künstlerfest von 1876, bei welchem Ritter, Knappen, Landsknechte, Patrizier und fahrendes Volk, Ritterfrauen, Edelfräulein und Bürgertöchter in buntem Getümmel vor den schönheitstrunkenen Augen der Künstler vorbeiflogen, durch ein Bildnis seiner Schwägerin in der Tracht eines Burgfräuleins und das der Frau Gedon mit ihrem Knaben festzuhalten. Ersteres wurde wegen seiner reichen koloristischen Vorzüge besonders beifällig aufgenommen, und als es später durch Farbendruck vervielfältigt wurde, fand es eine so große Verbreitung, daß dieses Werk Kaulbachs Namen wohl zuerst weiteren Kreisen bekannt gemacht hat. Friedrich Pecht rühmte von ihm, daß es zwar an Makart erinnere, diesen aber zugleich verbessert habe. Vor dem Bilde der Frau Gedon (Abb. 2), die zu dem Feste in der Tracht einer königlichen Burgfrau mit einem Krönlein auf dem Haupte erschienen war, wird man an jene königlichen Frauen des Mittelalters erinnert, die nach dem frühen Tode des Gemahls mit zäher Entschlossenheit das Erbe der Söhne verteidigten. Auch aus den Zügen der blassen, schlanken Frau, die

Abb. 17. Einladungskarte zum Künstlerfest 1887.

Abb. 18. Lenbach als Bismarckmaler.
Karikatur aus der Kneipzeitung der „Allotria“ (1885).

mit der Rechten die Hand des Sohnes umschließt, der das väterliche Schwert im Arm hält, leuchtet solche Entschlossenheit. Über den nächsten, auf bildnismäßige Darstellung gerichteten Zweck hinaus hat Kaulbach die Gruppe zu einem Genrebild gestaltet, bei dessen Auffassung und Komposition neben der altdeutschen Grundstimmung auch venezianische Erinnerungen in ihm lebendig wurden. Wie die italienischen Meister des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts hinter den Sitzen ihrer thronenden Madonnen gern farbenreiche Teppiche anbrachten, die von einem Baldachin herabfielen, so hat auch Kaulbach hinter seiner Gruppe einen feingemusterten, orientalischen Teppich aufgespannt, der aber nicht den ganzen Hintergrund verdeckt, sondern rechts und links, über die Burgmauer hinweg, den Blick in eine von einem Fluß durchzogene, waldige Hügellandschaft frei läßt.

Auf die Mitwirkung der Landschaft in seinen romantischen Stimmungsbildern hatte Kaulbach schon frühzeitig ein großes Gewicht gelegt und besonders in der italienischen Natur eifrige Studien gemacht, die er auch in späteren Jahren bis in die neueste Zeit unablässig fortgesetzt hat, weshalb den landschaftlichen Hintergründen seiner Bildnisse und Genreszenen stets jener individuelle Reiz eigen ist, der dem beständigen Verkehr mit der Natur entspringt. Gelegentlich hat Kaulbach, wie wir später sehen werden, seine landschaftlichen Studien und Skizzen auch zu abgeschlossenen Bildern mit und ohne Staffage ausgestaltet, und mit ihnen darf er auch einen Platz in der ersten Reihe der deutschen Landschaftsmaler beanspruchen.

Das Bildnis der Frau Gedon ist in seiner Auffassung wie in seinem Stimmungsgehalt bezeichnend für die stattliche Reihe der Genrebilder, die Kaulbach teils vor dem für die Münchener Kunst epochemachenden Kostümfest gemalt hat, teils in den darauffolgenden Jahren bis etwa 1880 zu malen fortfuhr. Bald auf einen fein humoristischen, bald auf einen empfindsamen Ton gestimmt, hielten sie sich in ihrer gesunden Lebenswärme frei von jener faden, süßlichen Romantik, die sich schließlich in

Abb. 19. Karikatur aus der Kneipzeitung der „Allotria".

puppenhafte Kostümmalerei verlor und schnell genug die ganze altdeutsche Richtung in Mißkredit brachte. Aus den Titeln dieser Bilder Kaulbachs — Mutterfreude, die Lautenspielerin, Träumerei, das Burgfräulein mit dem Pokal, das Liebespaar im Walde, der Spaziergang — läßt sich wohl auf ihren Inhalt, auf das rein Gegenständliche schließen; aber nur auf dieses. Denn die Fülle zartsinniger Poesie, heiterer, gemütvoller Anmut und reicher Empfindung, die aus diesen Bildern zum Herzen des Beschauers strömt, läßt sich nicht in Worte fassen. Selbst ein gleich begabter Dichter würde vor diesen Bildern ratlos stehen, wenn er ihren Stimmungsgehalt erschöpfen und uns die Träger dieser Stimmungen in plastischer Wirkung vor das geistige Auge führen sollte, und ebenso würde die Kraft des Musikers unzureichend sein, wenn er uns durch die Macht seiner Töne diese lieblichen Gestalten vor die Seele zaubern sollte. Hier hat man das Gefühl, daß auch diesen Künsten eine Grenze gezogen ist, daß aber der Maler, der zugleich ein Dichter ist, veranschaulichen kann, was dem Dichter und dem Tonkünstler versagt ist, und daß er durch seine plastische und malerische Gestaltungskraft, die das sinnliche Bild in lebendiger Rundung und lebenswahren Farben zeigt, zugleich auch poetische und musikalische Empfindungen in der Seele des Beschauers zu erwecken vermag.

Der Minne Lust und Leid — letzteres aber nur in kleiner Dosis zugemessen — das ist die Grundstimmung der meisten dieser Bilder, namentlich der Einzelfiguren sinnender Mädchen, die allein mit ihren Träumen in blühender Frühlingslandschaft lustwandeln. Dieses reiche Maß ernster, von einem gesteigerten Seelenleben zeugender Empfindsamkeit ist auch später, nachdem der Künstler die Renaissancetracht beiseite gelegt und mit ihr die altdeutsche Richtung verlassen hatte, allen Kaulbachschen Frauengestalten eigen geblieben, in denen er eine poetische oder musikalische Stimmung im Zusammenklang mit der landschaftlichen Umgebung verkörpern wollte.

Daß sich Kaulbach trotz der Empfindsamkeit und des romantischen Grundzuges seiner Frauen- und Mädchengestalten von der Schar der übrigen Renaissance- und Kostümmaler durch seine gesündere Auffassung und vornehmlich durch sein tiefes Naturstudium unterschied, wurde schon damals von feinfühligen Kritikern erkannt, und diesen Eigenschaften verdankte er es, daß er das erste Stadium seiner künstlerischen Entwickelung durchlaufen konnte, ohne einen abgestandenen Rest mit in seine künstlerische Zukunft hinüberzunehmen, während viele andere in jener Entwickelung stecken geblieben und darum längst vergessen sind.

Am klarsten hat Friedrich Pecht zu jener Zeit den gesunden Kern in Kaulbachs Kunst erkannt und auch die Sicherheit und Vielseitigkeit seines durch gründliche Studien gewonnenen, koloristischen Könnens herausgefühlt, das freilich damals auch, wie bei der schmiegsamen Natur des Künstlers erklärlich ist, die Einflüsse seiner nächsten Umgebung widerspiegelte. Nachdem Pecht in einer etwa 1878 geschriebenen Charakteristik des Künstlers dessen bevorzugtes Darstellungsgebiet — „die Verherrlichung der Frauen, aber höchstens bis zum fünfundzwanzigsten Jahre" — gekennzeichnet, schildert er treffend seine ungewöhnlichen koloristischen Fähigkeiten: „Meister des Helldunkels und Kolorits

überhaupt, voll gesunder Süßigkeit und Lichtfülle der Karnation, trefflich alle Kontraste der Behandlung in Schmuck, Blumen, Gewändern aller Art zur Erzielung größerer Weichheit des Fleisches benutzend, hat Kaulbach dabei auch häufige Einflüsse von Makart, Max und Lenbach erfahren. Noch mehr hat er sich doch an Rembrandt und Rubens gebildet und so nach und nach einen durchaus selbständigen Stil sich geschaffen, dessen malerische Freiheit der Behandlung und Delikatesse zugleich seinen Bildern einen unbestreitbaren sehr bedeutenden künstlerischen Wert geben . . . Aber auch bei seinen zahlreichen Zeichnungen hat seine genaue Kenntnis und geschmackvolle Darstellung des Mittelalters Kaulbach unter den beliebtesten Illustratoren einen Platz erobert, umsomehr, als er seine Produktion von Jahr zu Jahr unstreitig mehr vertieft und künstlerisch wertvoller macht, so daß er jetzt zweifellos nicht nur der beliebteste, sondern auch der gediegenste Vertreter des Frauenkultus ist, den wir dermal in Deutschland besitzen, gleich fern von süßlicher Idealisierung wie voll von bezaubernder Naturfrische und Mannigfaltigkeit."

Abb. 20. Spottbild.

Als Pecht diese Charakteristik niederschrieb, bei der nur der wichtige Einfluß der Venezianer auf Kaulbach, der nachhaltigste unter allen, außer acht gelassen worden ist, hatte Kaulbach noch nicht sein letztes Wort auf dem damals vorzugsweise von ihm gepflegten Gebiet der Renaissancemalerei gesprochen. Er war aber schon bei der Arbeit, den ganzen Gewinn, den er aus dem Studium der altdeutschen Meister, der Italiener des sechzehnten und der Niederländer des siebzehnten Jahrhunderts gezogen, in einem Bilde zusammenzufassen, das an Umfang der Komposition und an Zahl der darin verwebten Figuren alle seine früheren Schöpfungen übertreffen sollte. Im Jahre 1879 war es vollendet, und jetzt prangt es unter dem Namen „Ein Maitag" in der Dresdener Galerie, das glänzendste und charaktervollste Denkmal einer Epoche in der deutschen Malerei des neunzehnten Jahrhunderts, von der man sich eine unabsehbar lange Dauer versprochen hatte, die aber nach einem kurzen Traum von Herrlichkeit und Pracht ein rasches Ende finden sollte (Abb. 3).

Fast alle Gestalten, die zuvor auf Bildern des Künstlers vereinzelt erschienen

Abb. 21. Lautenschlägerin. In der Kaiserlichen Gemäldegalerie zu Wien.

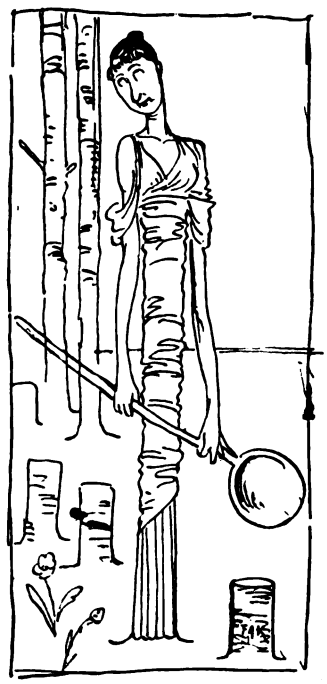

Abb. 22. Karikatur auf die Lautenschlägerin. (Abb. 21.)
Aus der Kneipzeitung der „Allotria".

waren, finden wir hier vereinigt. An einem schönen Frühlingstage haben sich die Mitglieder einer in drei Generationen blühenden Familie zu froher Gemeinschaft in einem sich weit ausdehnenden Garten hinter dem Hause gesellt. Rechts im Schatten alter Bäume, der durch jüngeren Nachwuchs vermehrt worden ist, hat man die Tafel gerichtet, an der noch die Mehrzahl der Tischgenossen nach beendigter Mahlzeit versammelt ist. Eine junge Dame in weißem Gewande hat die Tafelrunde bereits verlassen und ist zu einer Schar kleiner Buben und Mädchen herangetreten, die in ihrem Spiele innegehalten haben, um die Kirschen in Empfang zu nehmen, die das Fräulein aus einem Körbchen verteilt. Ganz links wirbelt noch ein älteres Mädchen mit einem Knaben im tollen Tanz herum. Die Trachten der Erwachsenen wie die der Kinder sind die der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts, wie sie damals vornehmlich in den Niederlanden üblich waren, und an die niederländischen Maler, an Rubens und van Dyck, an Frans Hals und an Terborch zugleich erinnert auch das reiche, blumige Kolorit, erinnert die Charakteristik, die die ganze Stufenleiter vom Derbkomischen, vom Phlegmatischen und Würdevollen bis zum Empfindsamen durchläuft. Wenn man sich aber die Gesichter der jungen Frauen und Mädchen und auch die der Kinder näher betrachtet, fühlt man doch die volle Selbständigkeit des modernen Malers heraus, die dieser aus dem langjährigen Studium der ihn umgebenden Menschen gewonnen hatte. Und ebenso selbständig ist die Behandlung der Landschaft, die ein durchaus modernes Naturempfinden verrät und auch in ihrem lichten, freudigen Ton nicht an die spezielle Art irgend eines der alten Meister erinnert.

Abb. 23. Karikatur aus der Kneipzeitung der „Allotria".

Was diesem Bilde noch einen ganz besonderen Charakter gibt, ist die liebevolle Sorgfalt, mit der sich Kaulbach in das Studium der Kinderwelt versenkt hat. Ein jeder und eine jede der Kleinen ist sichtlich einem lebenden Exemplar nachgebildet, dessen Temperament und seelische Eigenart der Künstler erst in scharfer Beobachtung ergründet hat. Wie sich ein jedes in lebhafter Begehrlichkeit, in freudiger Erwartung oder in bescheidener Zurückhaltung der schönen Geberin gegenüber gebärdet, das ist mit feinstem Verständnis der Gemütsart der einzelnen kleinen Wesen abgelauscht. Schon vom Beginn seines Schaffens hat den Künstler das Studium der Kinderseele neben dem der jugendlichen Frauengestalten am lebhaftesten beschäftigt, und diese Neigung ist mit den Jahren noch gewachsen, wofür die außerordentlich große Zahl seiner Kinderstudien spricht. Aus ihrer Reihe lassen wir zwei dem Dresdener Bilde folgen (Abb. 4 und 5). Sie sind zwar ein Jahr später als jenes entstanden, aber doch noch bezeichnend für die frische, humorvolle, von jeder Empfindsamkeit freie Art, mit der sich Kaulbach um jene Zeit mit der kindlichen Natur abfand.

Aus früherer Zeit haben sich in den

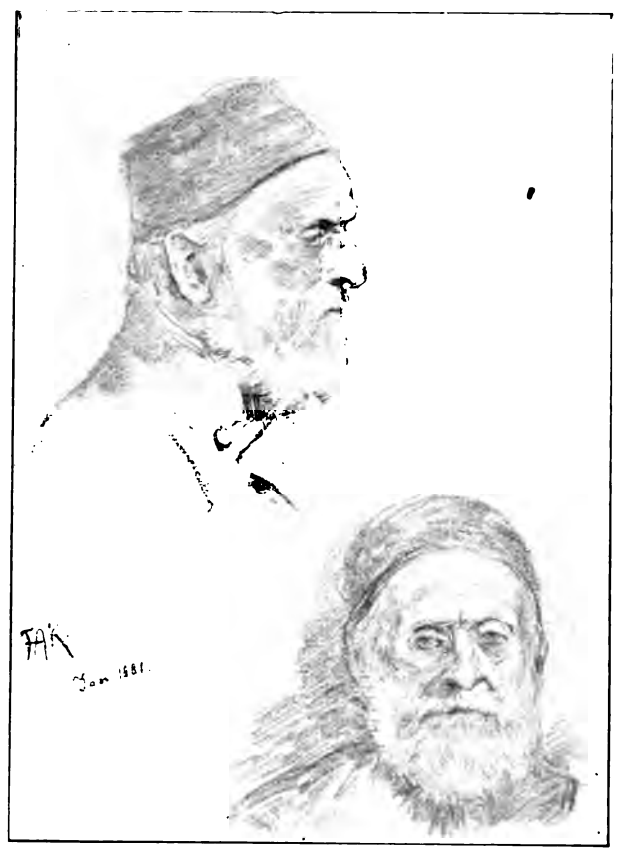

Abb. 24. Bildnisstudien (1881).

Mappen des Künstlers keine Kinderstudien erhalten. Sie sind wie die meisten Studien und Zeichnungen aus den siebziger Jahren in alle Winde zerstreut. Aber auch ohne besondere Belege wissen wir, daß dem Dresdener Bilde eine Fülle von Vorstudien voraufgegangen ist, ehe es zu seiner jetzigen Gestalt heranreifte. Eine dieser Vorarbeiten hat sich auch noch in einer ziemlich durchgeführten Skizze erhalten, die ein früheres Stadium der Komposition darstellt. Sie

weicht von der des vollendeten Bildes hauptsächlich darin ab, daß die junge Dame im weißen Atlaskleide dem Knaben in der Mitte der Kindergruppe statt der Kirschen ein Glas Wein reicht, und daß von der Gesellschaft unter der Laube nur das Paar

Abb. 25. Spaziergang im Frühling (1883).

zur Linken sichtbar ist. In ihrer unfertigen Art läßt sie erkennen, mit welcher Gewandtheit und Flüssigkeit, mit welcher geistreichen Leichtigkeit Kaulbach schon damals den Pinsel zu führen, wie meisterlich und scharf er mit diesem zu zeichnen und zu modellieren verstand.

Die Niederländer, die auf die vielen Feinheiten des Kolorits von besonders großem

Einfluß gewesen sind, hatte er, kurz bevor er dieses Bild in Angriff nahm, in ihrem eigenen Lande kennen gelernt. Im August 1877 unternahm er aus Anlaß des in Antwerpen mit großem Pomp gefeierten Rubens-Jubiläums in Gemeinschaft mit Gedon, Lenbach, Makart und dem Holzschneider und Radierer Hecht eine Reise nach Belgien, die nach Beendigung der Rubensfeste auch nach Holland ausgedehnt wurde. Von dieser Künstlerfahrt hat sich auch ein Denkmal erhalten, aber nicht etwa in Gestalt einer Kopie nach irgend einem Meisterwerke altniederländischer Malerei, sondern in einer Reihe höchst drastischer und witziger Kari-

Abb. 26. Fächermalerei (1882).
(Photographie-Verlag der Photographischen Union in München.)

Abb. 27. Studie zu einem Mikado-Fächer (1886).

katuren, mit denen Kaulbach ein von Hecht verfaßtes, poetisches Tagebuch von dieser „Reise nach den Niederlanden" illustrierte, das, ein modernes Seitenstück zu Albrecht Dürers Reise, unter dem Titel „Wahrheit und Dichtung" später in der Kneipzeitung der „Allotria" erschien. Über den engen Kreis dieser Vereinigung sind nur wenige Blätter aus diesem Cyklus in die Öffentlichkeit gedrungen. Aber sie genügen, um bedauern zu lassen, daß die darin enthaltene Fülle von Geist und Witz als ein

Abb. 28. Porträt der Frau M. (1883).

Abb. 29. Bildnisgruppe zweier Schwestern (1883).

nur wenigen zugänglicher Schatz gehütet wird. In überaus ergötzlicher Weise werden die Erlebnisse der Reisegenossen geschildert, wobei besonders der kleine, als er am Strand von Scheveningen unvorsichtigerweise dem Meere zu nahe gekommen ist, wird er von einer Welle ergriffen und wie eine Feder in die Luft

Abb. 30. Skizze zu einer Wanddekoration (1883).

schmächtige Makart eine Hauptrolle spielt. Einmal wird er von den um sein Wohl besorgten Freunden mit Hilfe einer Leiter auf den Gipfel eines hochgetürmten Federbettes hinaufbugsiert, und ein anderes Mal, geschnellt. Ein drittes Bild verspottet den unstillbaren Durst Gedons, den die Erinnerung an die heimischen Bierquellen so melancholisch gestimmt hat, daß er zur Flöte gegriffen hat. Da reicht ihm eine

aus Wolken erscheinende Hand einen Maßkrug entgegen, und begierig öffnet er die Lippen. Aber die Unterschrift „Ein Geistergruß im Haag“ belehrt uns, daß der Ärmste durch ein trügerisches Phantom geäfft wird. Mit diesem „Geistergruß“ wurde aber noch ein satirischer Pfeil auf einen anderen abgeschossen, auf Gabriel Max, der um jene Zeit in einem seltsamen, so betitelten Bilde seinen spiritistischen Neigungen den ersten Ausdruck gegeben und damit ungewöhnliches Aufsehen erregt hatte.

Abb. 31. Holländisches Fischermädchen (1883).

Wenn Kaulbach von dieser Reise auch keine Kopien heimbrachte, so ist sie jedenfalls für seine künstlerische Weiterentwickelung nicht unfruchtbar gewesen. Die Eindrücke, die er auf seiner schnellen Wanderung durch die Galerien in Brüssel und Antwerpen, im Haag und in Amsterdam empfangen, haben bald darauf ihren Wiederschein in dem köstlichen Farbenbouquet des „Maitages“ gefunden, und als weiteres Ergebnis dieses ersten Besuchs in den Niederlanden, der in späteren Jahren noch mehrere Male wiederholt wurde, ist wohl die seitdem stetig gewachsene Vorliebe für van Dyck anzusehen, zu dem sich Kaulbach übrigens schon früher hingezogen fühlte, als er in Dresden seine ersten Kopien nach alten Meistern anfertigte. In seinem Schaffen waren zunächst aber die in Italien empfangenen Eindrücke mächtiger, die auch die erste dekorative Arbeit größeren

Umfanges beherrschen, mit der Kaulbach im Jahre 1878 betraut wurde.

Aus der Kunstgewerbeausstellung von 1876, die vom Münchener Kunstgewerbeverein veranstaltet worden war, war diesem ein so bedeutender Überschuß zugeflossen, daß man ihn zur Erbauung eines Vereinshauses, in dem vornehmlich das Münchener Kunstgewerbe genügende Räume für dauernde Ausstellungen finden, daneben aber auch Fest-, Versammlungs- und Geschäftsräume untergebracht werden sollten, zu verwenden beschloß. In dem alten, der Stadtgemeinde gehörigen Pfandhaus bot sich eine geeignete Stätte. Es wurde gründlich umgebaut und an der einen Seite mit einer stolzen, von hohem Giebel gekrönten Palastfassade im Stil der deutschen Spätrenaissance geschmückt, die ein Gegenstück zu der auf der anderen Seite angrenzenden Dreifaltigkeitskirche, einem schlichten Barockbau, bilden sollte. Im Obergeschoß dieses Giebelbaus war ein durch zwei Stockwerke reichender Saal angeordnet worden, dessen architektonische Ausstattung mit Holzwerk Gedon übernommen hatte, der anerkannte Meister der Innendekoration. Zur Mitwirkung zog er Kaulbach heran, für den es fünf Bogenfelder an der der Fensterwand gegenüberliegenden Längswand auszuschmücken gab. Zum allgemeinen Erstaunen wählte er, von dem man doch kaum etwas anderes als deutsche Renaissance erwartet hatte, italienische Motive: italienische Landschaften mit italienischen Figuren belebt. Nicht bloß das große Publikum, sondern auch einsichtige Kritiker waren enttäuscht. Hätte der Künstler nicht, so fragte

Abb. 32. Studie (Paris 1886).

man, für den Saal eines deutschen Kunstgewerbehauses passendere Motive finden können, etwas, das dem nationalen Charakter des Hauses mehr entsprochen hätte?

Es ist schwer, zu ergründen, was den Künstler zu seiner Wahl getrieben haben mag, und er wird sich selbst wohl auch keine Rechenschaft darüber mehr abgeben können. Die nächste und natürlichste Erklärung dafür ist wohl, daß die italienische Natur auf Kaulbach in den empfänglichsten Jahren seines Werdens einen so tiefen Eindruck gemacht hatte, daß er die erste Gelegenheit, die sich ihm bot, ergriff, die Herrlichkeiten jener Natur, im Lichte einer poetischen Auffassung gesehen, einmal im größeren Maßstabe zu schildern. Schon damals galt ihm die italienische Natur als etwas Höchstes, dem er nichts Besseres und Edleres an die Seite zu setzen wußte, und vielleicht mochte er auch bereits fühlen, daß die Zeit der Schwärmerei für die deutsche Renaissance sich ihrem Ende zuneigte, daß der mit ihr gemachte Wiederbelebungsversuch nicht die Bürgschaft der Dauer in sich trug, sondern dem Wechsel der Mode unterworfen war. Schon stand sozusagen eine neue Mode des Geschmacks vor der Thür, um die alte abzulösen, und Gedon, der „Feuerkopf", war einer der ersten, der ihr mit dem gleichen Eifer huldigte, mit dem er noch vor kurzem der deutschen Renaissance gedient hatte. Der

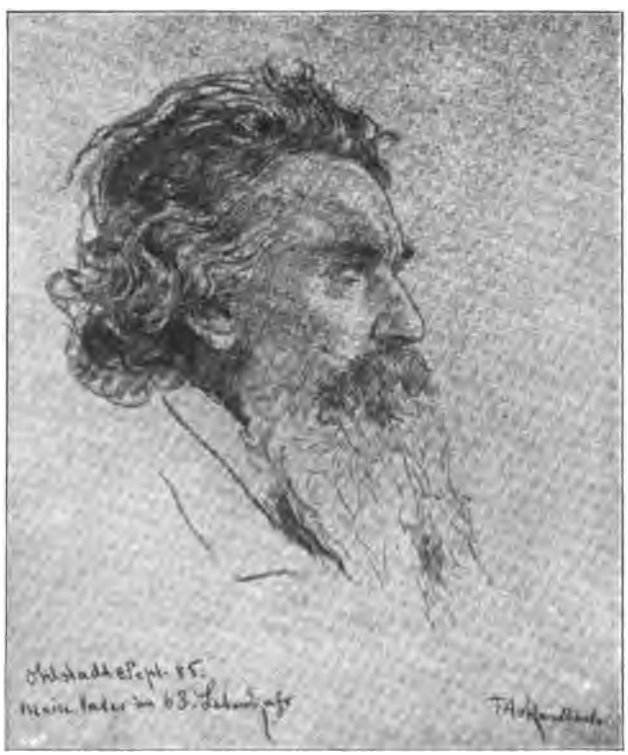

Abb. 33. Friedrich Kaulbach. Bildnisstudie (Ohlstadt 1885).

Schritt von dieser zur Barockkunst, die sie ablöste, war nicht weit. Die moderne Münchener Renaissance trug schon so viele barocke Elemente in sich, daß der Übergang zum reinen Barock nicht schwer war und auch als eine natürliche und durchaus logische Folge in der weiteren Entwickelung des Geschmackes erschien, der, von der Gunst der Zeitverhältnisse und des gesteigerten Erwerbes getragen, zu immer größerer Prachtentfaltung drängte.

Auf diesem Wege schied sich Kaulbach von seinem Freunde. Er machte den

Wechsel der Mode nicht mit, weil ihm inzwischen völlige Klarheit über das eigentliche Wesen seiner Kunst geworden war, nach dem Ausdruck seelenvoller Schönheit, die sich in einer gleichgestimmten Landschaft wiederspiegelt. Einerseits kam die-

Abb. 34. Friedrich Kaulbach (1885).

das nicht an Äußerlichkeiten, an der Tracht, an der Maskerade haftete, sondern in der seelischen Ergründung des Menschen wurzelte. Während um ihn herum alles nach pomphafterer künstlerischer Gestaltung verlangte, strebte er nach größerer Einfachheit, ses Streben in Bildnissen, andererseits in idealen Einzelgestalten zum Ausdruck, die seit dem Beginn der achtziger Jahre in langer Reihe aufeinander folgten.

Es scheint, daß Kaulbach und manche andere mit ihm, die in den siebziger

Jahren im Strome der deutschen Renaissance schwammen, jetzt auf diese Episode der Münchener Kunst des neunzehnten Jahrhunderts und ihren Anteil daran mit Geringschätzung herabsehen, besonders seitdem sich in München eine neue Kunst in die Oeffentlichkeit gedrängt hat, deren Anhänger mit aller Macht darauf hinarbeiten, den Zusammenhang unserer Kunst mit der der Vergangenheit zu zerreißen und die Erinnerung daran im Gedächtnis der Lebenden auszulöschen. Wenn sich jetzt verspätete Nachzügler aus jener Periode des Münchener Kunstschaffens in Gestalt von „Kostümbildern" bei den Kunsthändlern oder in den Kunstvereinen blicken lassen, begegnen sie einem mitleidigen Achselzucken oder sie rufen gar den bittersten Spott über den „Renaissanceschwindel" hervor. Man hat längst vergessen, was die deutsche Renaissance jener Zeit, in der sie von neuem entdeckt worden war, bedeutet hatte. Diese plötzlich erwachte Liebe zur deutschen Vorzeit hatte dem Leben der siebziger Jahre einen neuen Inhalt, eine frische und heitere Bewegung, einen vorher nicht gekannten Farbenreichtum und die rechte Freude daran gegeben, und dieses Verdienst soll den Männern, die an der Spitze der Bewegung standen, ungeschmälert bleiben.

Abb. 35. Naturstudie (Ohlstadt 1885).

Abb. 36. Kopf eines alten Försters (Linderhof 1885).

Für Kaulbach war diese Periode trotz der ehrlichen Begeisterung, die auch er empfunden hatte, nur ein Durchgangsstadium, weil ihm die Maske Nebensache war und er immer an der sicheren Hand der Natur seine Straße fürbaß schritt. Wie eifrig und unablässig er sie studierte, obwohl seine schöpferische Thätigkeit als Dekorations-, Bildnis- und Genremaler, als Illustrator und Gelegenheitszeichner wahrlich vollauf in Anspruch genommen war, könnten seine Studienmappen erzählen, wenn sie nicht bereits, wie wir schon oben erwähnt haben, den größten Teil ihres auf die siebziger Jahre bezüg-

Abb. 37. Jäger Henke aus Oberstdorf (1893).

lichen Inhalts hergegeben hätten. Nur einige wenige Blätter haben sich erhalten, die wenigstens den Eifer erkennen lassen, mit dem sich Kaulbach dem Studium des Faltenwurfs wie dem des weiblichen Körpers hingab (Abb. 6—11). Insbesondere sind auch seine mit höchster Sorgfalt und Feinheit der Zeichnung durchgeführten Aktstudien Zeugnisse für die Vornehmheit und den Adel seiner Auffassung, die ihn schon vor dem Modell leitete und diesen Blättern ein für Kaulbachs ganzes künstlerisches Wesen charakteristisches Gepräge gibt.

Hatte der Humorist und Satiriker Kaulbach bisher nur im engen Künstler- und Freundeskreise sein loses Spiel getrieben, so bot sich ihm im Jahre 1881 eine zufällige Gelegenheit, zum erstenmal auch der übrigen Welt sein zweites Gesicht zu zeigen. Zur Feier des siebenten deutschen Bundesschießens hatte man für die Gestaltung und die Dekoration der Festbauten und Wirtschaften auf der Theresienwiese außergewöhnliche Anstrengungen gemacht. Nach den Entwürfen des Malers Rudolf Seitz wurde die Mehrzahl dieser Bauten von dem Architekten Gabriel Seidl, der damals erst im Anfang seiner Laufbahn stand, ausgeführt, und es war zu jener Zeit noch selbstverständlich, daß der altdeutsche Stil, insbesondere Spätgotik und Frührenaissance, das Übergewicht hatte. Für eine dieser Wirtschaften, „Zum Schützenlisl", malte Kaulbach in rascher Improvisation das Aushängeschild, das „redende Wappen", und gerade diese schnelle Eingebung eines glücklichen Augenblicks sollte die viel anspruchsvolleren Schöpfungen der Architekten und der anderen beteiligten Maler überdauern. Über seinen ephemeren Zweck hinaus

hat dieses Wirtshausschild (Abb. 12) eine unermeßliche Popularität erlangt. In Hunderttausenden von Nachbildungen jeglicher Art machte das „Schützenlisl", die dralle Münchener Kellnerin in altdeutscher Tracht, die, mit dem linken Fuße auf einem durch die Lüfte fliegenden Fasse balancierend, in den Händen die schäumenden Maßkrüge schwingt, mit dem Münchener Bier seinen Siegeszug durch alle Weltteile, und eine Zeit lang schien es, als würde dieses neue Sinnbild des lustigen, bierfrohen Münchens das alte Wahrzeichen der Stadt, das „Münchener Kind'l", verdunkeln.

Der einhellige, jubelnde Beifall, den diese kecke Komposition aus dem Stegreif fand, mag den Künstler bewogen haben, die köstlichen Erfindungen seines allezeit schlagfertigen und doch stets anmutigen Humors fortan weiteren Kreisen nicht mehr vorzuenthalten. In munterer Schaffenslaune entströmte seinem flotten Zeichenstift von jetzt ab jahraus jahrein eine stattliche Zahl von Illustrationen zu Festzeitungen, von Einladungskarten zu Künstler- und anderen Festen, von Tischkarten u. dgl. m. und daneben wurde die Kneipzeitung der „Allotria" nicht vergessen, die immer, selbst in den feierlichsten Momenten, auf verwegene Karikaturen Kaulbachs rechnen konnte (Abb. 13—20). Als Münchens Künstlerschaft in herzerhebender Weise den siebzigsten Geburtstag des Fürsten Bismarck feierte, blieb auch Kaulbach mit einem Beitrag nicht aus, der den Leibmaler des Kanzlers bei der Arbeit an einem höchst sinnreich konstruierten Apparat zeigte, der über die rätselhafte Schnellmalerei Lenbachs befriedigende Aufklärungen gab (Abb. 18). Einige Jahre zuvor, nach der Rückkehr Lenbachs von Berlin, wo ihm während eines längeren Aufenthalts große Huldigungen bereitet worden waren, hatte Kaulbach bereits den Anlaß wahrgenommen, den ganzen Lebenslauf Lenbachs in einer Reihe von grotesken Karikaturen zu erzählen, die der Vereinspoet Schwabenmajer durch nicht minder drastische Verse

Abb. 38 Jäger Henke aus Oberstdorf.

zu einer „Lenbachiade“ verband. In das Gebiet dieser für den Augenblick geschaffenen Zeichnungen, Karikaturen und dekorativen Malereien fällt auch ein 1882 entstandenes Aushängeschild für ein Kegelfest, ein Rundbild, auf dem ein von der lächelnden Glücksgöttin gelenktes Schwein über das Kegelbrett hinwegtrabt und „alle neune“ zum Falle bringt, ehe sie noch die Kugel des Spielers erreicht hat.

Das kecke „Schützenlisl“ kann man als den Abschiedsgruß Kaulbachs an die deutsche Renaissance betrachten. Er war weit entfernt, wehmütig zu sein, weil Kaulbach dabei nichts verlor. Er hatte längst eine andere Welt gefunden, und als erste Frucht seines Lebens und Webens in dieser neuen Welt erschien 1882 die „Lautenschlägerin“, eine hohe, jugendliche Frauengestalt, die, in träumerisches Sinnen verloren, noch dem Echo der Töne zu lauschen scheint, die sie eben den Saiten entlockt hat (Abb. 21). Ein wahrhaft harmonischer Zusammenklang der antiken und der modernen Welt tönt uns aus dieser Gestalt entgegen. Wie ihre Gewandung antike und moderne Trachtengewohnheiten in geschmackvoller Verbindung zeigt, so kreuzen sich auch beide Elemente, das antike und das moderne, in Haltung und Gesichtsausdruck. Sie steht da, „wie zur Statue entgeistert“, und dieser statuarischen Haltung entspricht auch die Drapierung der Gewänder, deren Faltenwurf gleichwohl eines malerischen Gegensatzes nicht

Abb. 39. Studie nach einem Jäger.

entbehrt. Aber wie der Schnitt des Angesichts einen durchaus germanischen Typus zeigt, so spiegelt auch das Gesicht moderne Empfindungen wieder. Wie oft man auch auf Kaulbachschen Bildern Erinnerungen an klassische Vorbilder begegnet, so sind doch alle diese fremden Bestandteile durch ein ganz eigentümliches, persönliches Element zusammengeschlossen, das diesen Bildern eben das eigene Gepräge des Künstlers gibt.

Abb. 40. Ein Jäger aus Oberstdorf (1891).

Das empfand man auch in Wien, als die „Lautenschlägerin" von Kaiser Franz Josef angekauft und der kaiserlichen Galerie — damals noch im Belvedere — eingereiht worden war. Die Damen der vornehmen Gesellschaft, die sich seit Makarts Auftreten gern in möglichst prunkvollen oder auch in möglichst einfachen, ihren stattlichen Wuchs wenig verhüllenden Kostümen porträtieren ließen, sahen in der „Lautenschlägerin" ein neues Ideal historischer Maskerade, und Kaulbach nahm gern die Gelegenheit wahr, mehrere Damen der Wiener Gesellschaft in antikisierender Tracht und in gleich stimmungsvoller, landschaftlicher Umgebung zu malen.

Wie er aber im Grunde seines Herzens über solche Modenarrheiten dachte, die eine glückliche künstlerische Eingebung durch gedankenlose Nachäffung zum Gemeinplatz machen, erfuhren damals nur die Freunde in der „Allotria". In der Kneipzeitung war er es wieder selbst, der die „Lautenschlägerin" in so frevelhafter Weise verspottete, wie es wohl keiner seiner Kunstgenossen gewagt und auch vermocht hätte, da keiner die angriffsfähigen Stellen seines Bildes so genau kannte wie er selbst (Abb. 22). Wie oft Äußerlichkeiten im künstlerischen Schaffen, so mag auch ihn das Format der einmal gewählten Bild-

fläche, vielleicht auch noch die Erinnerung an seine übermäßig hochgewachsenen „Renaissancejungfrauen“ (Abb. 23), auf eine Gestalt von ungewöhnlicher Schlankheit gebracht haben. In seiner Karikatur hat er diesen Überschuß, den er zunächst wohl nur allein empfand, mit aller Schärfe betont. Sonst wurde das Mißverhältnis selbst wieder in die richtige Mittelstraße eingelenkt. Das Längen- und Breitenverhältnis seiner Idealgestalten hat seitdem keinen Anlaß zu Meinungsverschiedenheiten gegeben.

Wie sehr auch diese Idealgestalten und die Bildnisse seit dem Anfang der achtziger Jahre in den Vordergrund von Kaulbachs

Abb. 41. Ein Jagdgast in Oberstdorf (1892).

zwischen Figur und Bildfläche wohl nicht empfunden.

Auf dieses Gebiet der Hyperkritik, die er auch später noch an seinen Werken übte, wie er es schon früher an den Bildern seiner ersten Periode gethan hatte, wollen wir dem Künstler nicht folgen. Es ist leicht, an der Hand seiner drastischen Demonstrationen Mängel zu finden, die man ihm diese Anleitung schwerlich jemals gegeben hätte, und Kaulbach hat auch von Schaffen traten, so vernachlässigte er darüber doch nicht ganz und gar die gemütvolle Schilderung deutschen Familienlebens, mit der er seine ersten Erfolge errungen hatte, und auch zu phantastischen Erfindungen, die er für dekorative Arbeiten großen und kleinen Umfanges verwertete, fanden sich Zeit und Laune. Die große Beweglichkeit seiner Phantasie im Verein mit der Leichtigkeit seiner Gestaltungskraft erlaubten ihm Abschweifungen auf die verschiedensten Ge-

biete der Malerei, ohne daß er sein Hauptziel, die höchste Vollendung und Vielseitigkeit in der Bildnismalerei, darüber aus

Abb. 42. Quartett (1880).

den Augen verlor. In den Genrebildern gab er fortan das altdeutsche Kostüm auf und belebte seine anmutigen Frühlings- und Sommerlandschaften fast nur noch mit

Gestalten aus dem modernen Leben, seltener mit Nymphen und anderen mythologischen Wesen, die in lauschiger Waldeinsamkeit ein träumerisches Dasein führen. Aus dem Jahre 1880 stammt wohl das erste dieser modernen Genrebilder „Beim Förster", auch eine Idylle aus deutschem Waldesfrieden,

Abb. 43. Studienkopf (1886).

in den zwei junge Mütter mit ihren Knaben eingekehrt sind. Aus dem Walde sind Hirsche und Rehe dreist an das Försterhaus herangekommen, um nach ihrer Gewohnheit Auslug zu halten, und während der eine der Knaben sich vor den fremden Erscheinungen ängstlich in den Schoß der Mutter flüchtet, jagt der andere, beherztere den Hühnern des Försters nach.

Es ist schwer, ein Kaulbachsches Waldbild zu beschreiben, wenn das Wort nicht zugleich durch eine Abbildung unterstützt wird, weil der Reiz dieser Bilder in dem feinen Zusammenweben der Menschen mit der Natur und der darüber ausgebreiteten Stimmung, in einer eigentümlichen Verschmelzung von seelischen und malerischen Eigenschaften liegt. Genrebilder, in denen etwas erzählt wird, die den Beschauer zunächst durch ihren novellistischen Reiz fesseln, hat Kaulbach niemals gemalt. Auch der „Maitag", zu dem der Künstler eine Zahl von Gestalten aufgeboten hat, die durch keines seiner späteren Bilder übertroffen wird, ist nur eine Schilderung ruhevoller Existenz. Das Dramatische liegt der beschaulichen Art Kaulbachs fern, und wenn er wirklich einmal bewegte Augenblicke schildert, wie z. B. auf dem „Mädchenreigen" von 1897, so hat ihn dabei offenbar nur der anmutige Rhythmus der Bewegungen, nicht die Handlung, die an und für sich bedeutungslos und gleichgültig ist, gereizt.

Eine der köstlichsten unter den landschaftlichen Idyllen Kaulbachs ist der „Spaziergang im Frühling" (Abb. 25), bei dem uns an der Erscheinung der jungen Frau, die mit ihren Kindern auf blumiger Wiese lustwandelt, zuerst die außerordentliche Begabung Kaulbachs für die pikante Schilderung modischer Eleganz auffällt. Bei seiner immer frischen Empfänglichkeit konnte ihm der malerische Reiz, der auch den modernen Modetrachten, trotz ihres unablässigen Wechsels und ihrer oft grotesken Übertreibungen, abgewonnen werden kann, nicht entgehen, wenn nur ein wirklicher

Künstler sich dieser anscheinend so unkünstlerischen Dinge annimmt, wenn nur der „Chic“ künstlerisch geadelt und daneben auch etwas humoristisch behandelt wird. Der vieldeutige und in der That auch vieles umfassende Begriff des „Chic“ kann, wie abscheulich auch dieses Wort auf jedes feiner empfindende Sprachgefühl wirken mag, in einer Biographie Kaulbachs nicht entbehrt werden. So lange wir kein besseres, deutsches Wort dafür haben, müssen wir uns dieses fremden Eindringlings bedienen, der für ernste Philosophen nichts bedeutet, für viele Millionen aber einen großen Teil ihres Lebensinhalts ausmacht. Auch für Kaulbach war die richtige Wertschätzung dieses allmächtigen Faktors eine der Brücken zu seinem Ruhm. Um dieses schwer zu definierende Etwas in allen seinen Tiefen zu ergründen, bedurfte es freilich noch einer hohen Schule, und diese zu besuchen, hat Kaulbach nicht verschmäht, obwohl er bereits ein Meister geworden war.

Seit dem großen Erfolge, den die französischen Künstler auf der Münchener internationalen Kunstausstellung von 1879 errungen, glaubten die Münchener Künstler, die bisher auf ihre Urwüchsigkeit so stolz gewesen waren, daß die französische Kunst der ihrigen so unendlich überlegen wäre, daß alle Anstrengungen gemacht werden müßten, um sie mit Siebenmeilenstiefeln einzuholen. Seit dem Beginn der achtziger Jahre begann denn auch eine mehr und mehr zunehmende Wanderung Münchener Künstler nach Paris, und im Winter des Jahres 1883 folgte auch Kaulbach diesem Zuge, um dort einige Monate zu verleben. Selten hat ein Künstler auf der Studienfahrt nach Paris soviel an gefälliger Anmut mitgebracht, was der französischen Grazie gleichkam, wie Kaulbach. Ein Zeugnis dafür ist eine 1882 entworfene Fächerdekoration, die die flüchtige Anmut der Rokokozeit mit dem liebenswürdigen Lächeln eines diskreten Humors deutscher Färbung

Abb. 44. Studienkopf (1887).

glücklich verbindet (Abb. 26). Wir benutzen diese Gelegenheit, um hinzuzufügen, daß Kaulbach seine feine Kunst schmückender Flächenmalerei auch später noch in den Dienst dieser Art von Dekoration gestellt hat. So hat er im Jahre 1886, als Sullivans anmutige Operette „Der Mikado“ ihren Siegeszug durch Deutschland machte, einen Fächer mit den schnell populär gewordenen Gestalten dieses Singspiels geschmückt: mit den „three little maids from school“, die vor dem Mikado, Katisha und Koko einen

halbvergessene Technik, die in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts die Zeit ihrer höchsten Blüte erlebt hatte, zu Ende der siebziger Jahre des neunzehnten Jahrhunderts in Paris wieder aufgefrischt worden war.

In Paris war auch Kaulbach mit ihr näher vertraut geworden, und er hat sie seitdem häufig angewendet, wenn er ein besonderes feines, landschaftliches Stimmungsmotiv oder den Reiz schnell vorübergehender, anmutiger Bewegungen rasch fest-

Abb. 45. Landschaft (Pastellzeichnung, 1887).

Tanz aufführen. Eine Studie zu der mittelsten der hübschen Tänzerinnen gibt unsere Abb. 27 wieder.

In der Aquarell- und Gouachemalerei, in der solche Fächerdekorationen ausgeführt wurden, hatte sich Kaulbach eine nicht geringere Virtuosität erworben als in der Ölmalerei, wie er denn überhaupt für alle technischen Neuerungen sehr empfänglich war, wenn er sich nur eine Steigerung und Erweiterung seiner Ausdrucksmittel davon versprach. So war er auch einer der ersten in München, die sich mit Eifer der Pastellmalerei widmeten, nachdem diese

halten wollte. Bei der Fülle von neuen Eindrücken, die Kaulbach in dem lebhaften Getriebe des Pariser Kunstlebens empfing, ist es begreiflich, daß diese Eindrücke auch in seiner Kunst merkliche Spuren hinterließen. Nach seiner ganzen Naturveranlagung gehörte er nicht zu denen, die in stolzer Abgeschlossenheit und Selbstgenügsamkeit auf alles Fremdartige verächtlich herabblicken, sondern zu den „Werdenden“, die nach dem Worte unseres großen Dichters „immer dankbar“ sind, und dieser Fähigkeit verdankt es Kaulbach zumeist, daß er sich die Eigenart, die ihm die Natur mit-

Abb. 46. Bildnis der Frau S. (1888).

gegeben, durch alle Wandlungen und Stürme der modernen Kunstbewegung hindurch unversehrt erhalten hat.

Was er bei seinem ersten Aufenthalt in Paris zu sehen bekam, war allerdings so überwältigend, daß es auch einer stärkeren Individualität schwer gewesen wäre, auf die Dauer den fremden Einflüssen zu widerstehen. Ein jeder, der zum erstenmal den Boden von Paris betreten hat, hat die bezaubernden Einwirkungen der Pariser Luft an sich selbst erfahren. Man wird so schnell benebelt, daß man zu der Überzeugung gelangt, vorher überhaupt nicht gelebt zu haben und daß ein menschenwürdiges Dasein, am allermeisten aber ein höheres Geistesleben nur in Paris möglich sei. Bei einem zweiten und dritten Besuch tritt dann eine Regulierung der ersten Rauschempfindung ein, und wer sich sofort zu einem längeren Aufenthalt entschlossen hat, erfährt sie schon nach wenigen Wochen. Nicht etwa, daß sich die Einwirkung auf die Sinne so schnell abgeschwächt hätte; aber der Beobachter, der allmählich ruhiger geworden ist, lernt das Falsche vom Echten unterscheiden, und das ist besonders dem Künstler dienlich, der aus Paris wirklichen Nutzen für seine Kunst in die Heimat zurückbringen will.

Auch Kaulbach entging dem allgemeinen Schicksal nicht, bei seinem ersten Besuch in Paris geblendet zu werden. Das norddeutsche Blut in seinen Adern hat ihn aber vor allzu starker Erhitzung gehütet. Er nahm von der modernen französischen Kunst im wesentlichen nur Äußerlichkeiten an: ein größeres Raffinement in der gesamten Anordnung, eine gewisse Neigung zur Koketterie, ein Streben, die darzustellende Person zu einer möglichst vorteilhaften Erscheinung zu bringen, und eine stärkere Betonung der Tracht, die den französischen Modemalern in Verbindung mit dem Hintergrund immer den Anlaß zu einer Entfaltung höchst pikanter, koloristischer Kontraste gab. Die Beobachtungen, die Kaulbach an den damaligen Meistern der Porträtmalerei, an Cabanel, Lefèbvre, Carolus Duran, Falguière, Bonnat und anderen gemacht, haben unzweifelhaft auf die Verfeinerung seines Geschmackes eingewirkt und die weitere Ausbildung seines Kolorits gefördert. Aber sein Inneres blieb von den blendenden Eindrücken der französischen Inscenierungskunst unberührt, wenn sie sich auch zeitweilig in einigen Bildnissen Kaulbachs bemerkbar machte, und neben den modernen französischen Malern haben sicherlich auch die klassischen Meister im Louvre schon bei seinem ersten Aufenthalt in Paris ihre alte Macht auf ihn geübt.

Die neuen Elemente, die er in seine Kunst aufgenommen, spiegelten sich zunächst in zwei Werken der Porträtmalerei wieder, in dem auf repräsentative Wirkung gemalten Bildnis der Frau M. (Abb. 28)

Abb. 47. Händestudie zu dem Porträt Abb. 48.

Abb. 18. Bildnis des Fräuleins S. (1889).
(Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstängl in München.)

Abb. 49. Bildnis des Fräuleins R. B. (1889).

und der Gruppe zweier Schwestern (Abb. 29). Während das erstere zeigt, was Kaulbach vornehmlich in der Stoffmalerei, in der virtuosen Behandlung des schillernden und glitzernden Atlas und in der wirksamen Inscenierung einer stattlichen Erscheinung von den Franzosen gelernt hatte, fesselt das Bildnis der beiden kleinen Mädchen mehr durch die Innerlichkeit der Auffassung, die dem Wesen Kaulbachscher Kunst von jeher eigen war. Nur die Anordnung und gewisse Feinheiten in der koloristischen Behandlung der Tracht, in der Zusammenstellung der Farben und in der Gruppierung deuten auf die Pariser Studien. Wie wenig aber die auffallende, von deutschen Gewohnheiten abweichende Anordnung für den Künstler die Hauptsache war, bewies er dadurch, daß er die Gruppe der Schwestern noch einmal in mehr genreartiger Auffassung wiederholte und sie in dem Rahmen eines Rundbildes zusammenfaßte, wobei alles gleichgültige Beiwerk unterdrückt und das Hauptgewicht auf die Köpfe, auf den Ausdruck der Gesichter gelegt wurde, in denen sich träumerisches Sinnen wiederspiegelt. Der Einfluß der französischen Kunst macht sich ferner in einer 1883 entstandenen Skizze zu einer Wanddekoration (Abb. 30) bemerkbar; aber auch in dieser Schöpfung, namentlich in der Bildung der Kindergestalten, treten so viele Kaulbachsche Züge hervor, daß das fremde Element wieder nur eine Nebenrolle spielt.

Abb. 50. Frau von Munkacsy.

Das wirksamste Gegengewicht gegen zu viele Kunsteinflüsse sah Kaulbach immer in der Natur, und darum suchte er nach den reichlichen Kunstgenüssen des Pariser Winters im Hochsommer 1883 eine Erholung in Holland, wo er sich ganz und gar dem Studium der Natur hingegeben zu haben scheint. Wenigstens spricht dafür eine künstlerische Erinnerung an diesen Sommeraufenthalt, die keck und flott dem Leben nachgeschriebene Studie nach einem holländischen Fischermädchen, das, vom Strande landeinwärts schreitend, jedem, der ihm begegnet, die frisch gefangenen Dorsche und Kabeljaus anbietet (Abb. 31).

Der Zauber, den das rege Pariser Kunstleben auf Kaulbach ausgeübt hatte, war so nachhaltig gewesen, daß er ihn noch mehreremal zu einem Winteraufenthalt in der glänzenden Seinestadt lockte. Auch in den Jahren 1884, 1885 und 1886 verbrachte er dort jedesmal ein paar Monate, und immer kehrte er, reifer und reicher an Erfahrungen, aber auch gefestigter in seinem eigenen Wesen, in die Heimat zurück. Was ihm von französischer Art

angeflogen war, trat allmählich in den Hintergrund, und zuletzt blieb nur der allerdings nicht zu unterschätzende Gewinn zurück, den seine Technik aus Paris mitgebracht hatte. Wie viel davon auf die Rechnung der modernen Meister, wie viel auf die der alten zu setzen ist, ist freilich schwer abzuwägen. Eine Studie wie die nach einer Dame im Atlaskleide aus den letzten Jahren seines Pariser Aufenthalts (Abb. 32) scheint mehr zu gunsten der neueren zu sprechen. Wenn man aber die Bildnisse in Betracht zieht, die Kaulbach in den Jahren 1884 bis 1886 geschaffen, sind doch die alten Meister mit van Dyck an der Spitze die ewigen Sterne, um die sich Kaulbachs Kunst auch in diesen stürmischen Jahren drehte, wo er eine Fülle stetig wechselnder Eindrücke zu verarbeiten hatte. Nur darf man dabei nicht an eine bloße Nachahmung denken. Auch wo vor einem Bildnis Kaulbachs in dem Beschauer die Erinnerung an van Dyck oder an einen anderen Großen lebendig wird, bleibt immer noch sehr viel übrig, was unserem Künstler und nur diesem eigentümlich ist. Über die Erinnerung an ein Vorbild, die meist nur allgemeine Grundzüge betrifft, ragt stets das Individuelle der persönlichen Auffassung Kaulbachs hinaus, und dieses gibt erst dem Bilde das eigenartige Gepräge, mag es nun in der Vornehmheit der Auffassung beruhen, die, das eigenste Gut des Künstlers, seine Bilder von denen seiner Kunstgenossen scharf und unverkennbar unterscheidet, oder in der Tiefe und Kraft der Empfindung, mit der der Künstler das Seelenleben der von ihm dargestellten Personen, insbesondere der Frauen, die er zum Hauptstudium seines Lebens gemacht, zu ergründen und in den Angesichtern wiederzuspiegeln sucht. Die Bildnisse seiner

Abb. 51. Modellstudie (1889).

von einer Dogge begleiteten Gattin, seiner schönen Schwester (1884), die, an einen Berliner Bankier verheiratet, frühzeitig gestorben ist, der Freifrau von Heyl, der Gattin des Malers Karl Fröschl und der Prinzessin Gisela von Bayern (1886) sind die Hauptwerke aus jener Zeit, in der sich seine Bildniskunst zu voller Reife entwickelte. In dieser hatte bis dahin das weibliche Element fast ausschließlich ge-

Abb. 52. Pierrots (1889).

herrscht. Nur gelegentlich malte Kaulbach einen guten Freund für seine Privatgalerie. Daß es ihm an Kraft der Charakteristik für männliche Bildnisse nicht gebrach, wissen wir aus seinen Karikaturen. Aber seine künstlerische Neigung gehörte nun einmal den Frauen, und männliche Bildnisse sind auch in späteren Jahren nur verhältnismäßig selten entstanden, meist nur auf Grund außergewöhnlicher, ehrenvoller Aufträge, die Kaulbach nicht ablehnen konnte oder wollte, zumal wenn es galt, seine Kunst im Wetteifer mit anderen zu bewähren. Wie selten aber auch seine Männerbildnisse sind, so ist doch jedes von ihnen ein Treffer, jedes eine durch und durch individuelle Leistung, die sich weit über Gleichartiges erhebt. Kaulbach hat wohl bisweilen Frauenbildnisse gemalt, an denen nicht viel mehr interessierte als die ge-

Abb. 53. Bildnis des Herrn von H. (1890).

Abb. 54. Studie nach einem Kinde (1890).

schickte Inszenierung und das geschmackvolle Kolorit; gleichgültige, nichtssagende Männerbildnisse hat er aber bisher niemals gemalt.

Am stärksten war sein Herz beteiligt, als er während eines Sommeraufenthalts in Ohlstadt bei Murnau, den er mit seinem Vater verlebte, diesen zeichnete und malte (Abb. 33 und 34). Diesen prächtigen, von patriarchalischer Würde geadelten Künstlerkopf zu malen, mußte freilich schon für jeden Fernstehenden eine Freude sein, um so mehr für den Sohn, der alles, was er bis dahin an malerischem Können erworben hatte, in dieses Bild hineintrug. Es ist bezeichnend für die Sinnesart Kaulbachs, daß er gerade bei dem Bildnis seines Vaters seine künstlerischen Ideale zu verwirklichen suchte. Schon durch den Adel der Auffassung weit über die nüchterne Wirklichkeitsmalerei emporgehoben, rückt dieses Bildnis auch durch seine koloristische Haltung in die Sphäre edler Klassizität. Es steigen wohl Erinnerungen an Tizian und van Dyck vor uns auf; aber die Charakteristik, die Betonung eines reichen Seelenlebens in den Zügen dieses würdigen Greises ist etwas so durchaus Modernes und Selbständiges, daß nach dieser Richtung hin unzweifelhaft ein Fortschritt der Künstler unserer Zeit über die Klassiker festzustellen ist. Als Maler mögen sie mehr oder weniger Nachahmer der Alten sein, als Psychologen sind sie ihnen überlegen, wobei freilich in Betracht zu ziehen ist, daß zur Zeit, wo Raffael und Tizian, Dürer und Holbein, Rubens und van Dyck malten, das Seelenleben der Durchschnittsmenschen nicht so reich und fein ausgebildet war wie in unserer Zeit, wo die Zergliederung aller seelischen Regungen zu einer Wissenschaft gemacht worden ist, deren Ergebnisse die Maler, die auf der Höhe bleiben wollen, nicht ignorieren dürfen.

Mit dem Winteraufenthalt von 1886 schloß Kaulbach vorläufig seine Pariser Studien ab. Im Juni desselben Jahres trat in der Leitung der politischen Geschicke seines engeren Vaterlandes eine Wandlung ein, deren Folgen auch auf sein persönliches Leben von entscheidendem Einfluß wurden. Nach dem freiwilligen Tode König Ludwig II., für den Prinz Luitpold als ältester Agnat der Krone die Regentschaft übernommen hatte, die er alsdann für den Nachfolger Ludwigs, den geisteskranken König Otto weiterführte, traten in der Finanzwirtschaft Bayerns allgemach geordnete Verhältnisse ein, die bald auch der Kunst zu gute kamen. Denn wie ungeheure Summen auch König Ludwig II. für Kunstwerke aufgewendet hatte, so hatten diese der zeitgenössischen Kunst doch keinen Nutzen gebracht. Begabte Künstler mußten im Dienste des Königs, dessen krankhafte Phantasie sich in einer ungeheuerlichen Nachahmung der Verschwendungssucht eines Ludwigs XIV. gefiel, ihre Kräfte aufreiben, ohne daß sie dabei eigene Erfindung oder auch nur eigenen Willen zeigen durften. So sind viele Millionen nutzlos vergeudet worden, die, verständig verteilt, der heimischen Kunst einen unermeßlichen Segen hätten bringen können. Wenn diese trotzdem, ohne fast zwei Jahrzehnte lang die geringste Förderung und Pflege vom Thron herab gefunden zu haben, fröhlich gediehen ist, verdankt sie dies nur dem gesunden Kern des bayerischen Volkstums, und schließlich ist ihr auch diese selbständige, von keinem Herrscher beeinflußte Entwickelung zum Segen ausgeschlagen. Denn in der langen Zeit ihrer Verwaisung nahm die Münchener Kunst jenen demokratischen Charakter an, der sie mit den Interessen und Gefühlen des Volkes innig verknüpft hat.

Der neue Regent hat sich denn auch wohlweislich gehütet, in diese gesunde Entwickelung einzugreifen, obwohl er, als der echte Sohn seines Vaters, der Kunst und den Künstlern ein lebendiges Interesse entgegenbrachte, das er nicht bloß durch Ankäufe von Kunstwerken und Aufträge, sondern auch durch persönlichen Verkehr mit

Abb. 55. Kinderstudien (1890).

den Künstlern bekundete. Mit Kaulbach hatten ihn freilich zunächst andere als künstlerische Interessen in Verbindung gebracht. Von Jugend auf dem Weidwerk ergeben, dem er gern in der Einsamkeit des Hochgebirges oblag, hatte der jagdfrohe Prinz in Kaulbach einen Gesinnungsgenossen erkannt. In der Pflege des Jagdsports hatte der Künstler ein Gegengewicht gegen die Schäden der seßhaften Thätigkeit gefunden, die ihm sein Beruf aufzwang, und aus dem Sport war mit den Jahren eine Leidenschaft geworden, deren gelegentliche Ausbrüche von ihm selbst und anderen auch in der Kneipzeitung der „Allotria" nach Gebühr berücksichtigt wurden. Aus dieser Neigung des Künstlers erklärt es sich auch, daß wir in seinen Skizzenbüchern und -mappen zahlreichen Charakterstudien von Förstern, Jägern und Jagdfreunden begegnen, mit denen ihn seine alljährlichen Jagdfahrten in Verkehr gebracht haben. Eine besonders reiche Ausbeute lieferten ihm die Oberstdorfer Jagdreviere, die er seit dem Beginn der neunziger Jahre häufig aufgesucht hat (Abb. 37—41). In diesen Studien hat er seine ungewöhnliche Begabung für die schnelle Erfassung des Charakteristischen gezeigt; dabei hat aber auch sein Sinn für das Komische und Burleske in der menschlichen Erscheinung unter dem Jägervolk und besonders unter den Jagdfreunden aus der Stadt reiche Nahrung gefunden.

Abb. 56. Bildnisstudie (1890).

Wenn Prinz Luitpold sich in die einsamen Jagdgründe des Hochgebirges zurückzog, sah er gern eine kleine Gesellschaft gleich begeisterter Jagdgenossen um sich, und zu ihrem Kreise wurde auch Kaulbach oft hinzugezogen. Durch diesen nahen Verkehr lernte der Prinz ebenso sehr den Künstler wie den Menschen schätzen, und als die Kunstakademie nach dem am 21. Juli 1886 erfolgten Tode Pilotys nach einem neuen Direktor verlangte, fiel die Wahl des Prinzregenten auf Friedrich August von Kaulbach, wie er jetzt hieß, da der Regent ihm schon vorher seine Wertschätzung durch die Verleihung des persönlichen Adels bekundet hatte. Zu allgemeiner Überraschung der Münchener Künstlerschaft, da kaum jemand bei der Erwägung der möglichen Kandidaturen an Kaulbach gedacht hatte. Wilhelm Lindenschmit, der langjährige Nebenbuhler Pilotys und ebenfalls das Haupt einer großen Schule, wäre wohl der nächste daran gewesen, und nicht geringere Anwartschaft auf diesen Posten hatte Wilhelm Diez, der gleichfalls einer ganzen Generation von Kunstjüngern das Malen beigebracht. Aber Diez hatte seine Lehrthätigkeit seit einiger Zeit eingestellt, um sich in ungestörter Ruhe wieder seinen eigenen Arbeiten hingeben zu können, und in dem damals hoch in den Fünfzigern stehenden Lindenschmit sah der Prinzregent wohl nicht mehr die geeignete Kraft zur Hebung des künstle-

Abb. 57. Mädchenbildnis (1890).
(Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstängl in München.)

rischen Niveaus und des Besuchs der Kunstakademie, deren Gedeihen dem fürstlichen Protektor sehr am Herzen lag.

Nachdem man sich in München von der ersten Überraschung erholt, fand die Wahl des Regenten bald allgemeine Zustimmung, abgesehen natürlich von den durch Zurücksetzung Gekränkten und ihrem Anhang, und die rasche Zunahme des Besuchs der Anstalt lieferte auch bald den vornehmste unter den Pflichten, die der neue Akademiedirektor auf sich nehmen mußte. Hatte er ohnehin nur auf vieles Zureden verschiedener Freunde und höherer Beamter dem Wunsche des Prinzregenten nachgegeben, so erfuhr er bald, wie sein Mißtrauen und seine Abneigung gegen die Bürden eines Amts nur zu sehr berechtigt gewesen waren. Nicht die Lehrthätigkeit, sondern der Bureaudienst nahm den größten

Abb. 58. Studienkopf (1891).
(Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstängl in München.)

Beweis, daß der Regent eine richtige Wahl getroffen. Hatte auch Kaulbach niemals zuvor eine Lehrthätigkeit ausgeübt, so war doch der Ruf seiner vornehmen, vielseitigen Kunst weithin gedrungen, und die außergewöhnliche, persönliche Beliebtheit, deren er sich sowohl unter den Künstlern wie in den weiteren Kreisen der Münchener Gesellschaft erfreute, trug das Ihrige dazu bei, um die Anziehungskraft der Münchener Akademie auf Kunstjünger aus aller Herren Ländern zu steigern. Allerdings war die Lehrthätigkeit nicht die Teil seiner Zeit in Anspruch, und er konnte nicht einmal an der Verwaltungsmaschine ändern, wo sie ihm verbesserungsbedürftig erschien. Die Maschine war einmal konstruiert, und in ihren Gang durfte nicht eingegriffen werden. Auf die Entwickelung der Jugend konnte der Direktor auch keinen Einfluß gewinnen, weil diese in der Hand der einzelnen Professoren lag. Die Aufgabe des Direktors bestand also nur in der Verwaltung, und es ist leicht begreiflich, daß ein so schaffensfroher, regsamer Künstler wie Kaulbach ihrer bald überdrüssig wurde.

Abb. 59. Flora.

Abb. 60. Widmungsblatt der Münchener Kunstakademie zum 70. Geburtstage des Prinzregenten (1891).

Aber er hätte selbst die schwer empfundene Beeinträchtigung seiner eigenen künstlerischen Thätigkeit geduldig ertragen, wenn

Abb. 61. Die Beweinung Christi (1892). In der Neuen Pinakothek zu München.

er nur die Überzeugung gewonnen hätte, daß er mit diesem Opfer der Sache dienen konnte. Er sah jedoch Jahr um Jahr verstreichen, ohne daß er etwas erreichte. Um sich an einer bloßen Ehrenstellung genügen zu lassen, fühlte er sich noch zu jung, und so entschloß er sich nach dreijähriger Verwaltung des Direktorats, die er mit der ihm eigenen und darum auch sehr zeit-

Abb. 62. Händestudien zu dem Gemälde Abb. 61.

raubenden Gewissenhaftigkeit führte, den Prinzregenten um seine Enthebung von dem Amte zu bitten. Der Regent war aber nicht willens, dem Künstler ohne weiteres nachzugeben, und es gelang ihm auch, ihn zur Zurücknahme seines Abschiedsgesuchs zu bewegen. Darauf hin harrte Kaulbach noch zwei Jahre lang in der Stellung aus; dann aber litt es ihn nicht mehr. Er fühlte sich in seinem künstlerischen Schaffen ernstlich geschädigt, und jetzt konnte sich der Regent dem Unabhängigkeitsdrange des Künstlers nicht länger entziehen. Wie Kaulbach schon als junger Künstler in den ersten Jahren seines Münchener Aufenthalts die Akademie geflissentlich gemieden hatte, so empfand er auch als Direktor der Anstalt, daß die Lebensluft der Akademie seinem freien Atmungsbedürfnisse nicht zusagte.

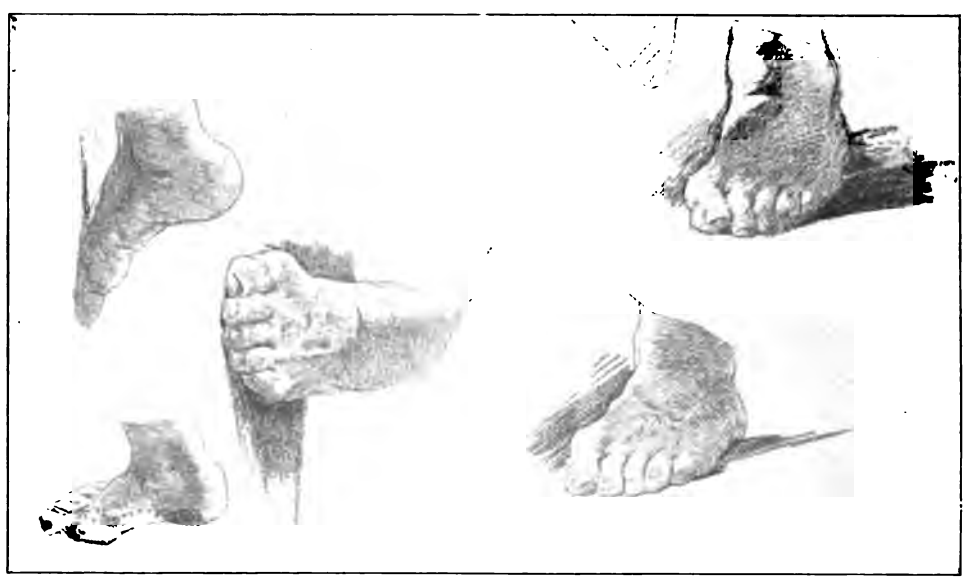

Abb. 63. Fußstudien zu dem Gemälde Abb. 61.

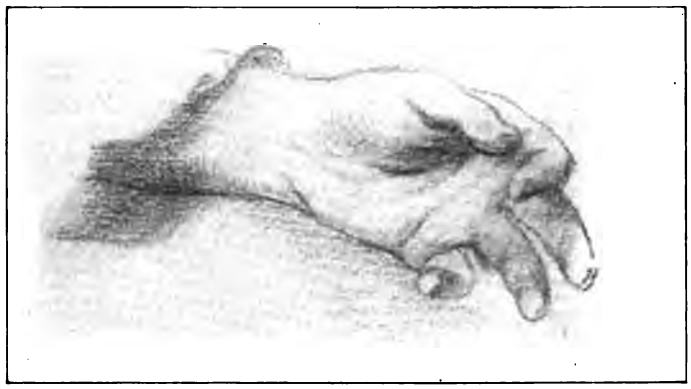

Abb. 64. Handstudie.

Wenn man freilich die lange Reihe von Gemälden, Studien und Entwürfen betrachtet, die Kaulbach während der Zeit seiner Akademieverwaltung vom Herbst 1886 bis Frühjahr 1891 geschaffen hat, möchte man seiner Versicherung, daß seine künstlerische Thätigkeit eine merkliche Einschränkung erfahren hätte, nicht so recht Glauben schenken. Aber er mag diese starke Produktion nur durch ein Übermaß von Anstrengungen erzielt haben, dem Körper und Geist auf längere Dauer vielleicht nicht Stand gehalten hätten, und das Bewußtsein einer lästigen Verpflichtung mag auch seine Arbeitsfreudigkeit gelähmt haben. Ein Stillstand oder gar ein Rückschritt ist jedenfalls in Kaulbachs Arbeiten aus dieser Zeit seines Lebens nicht festzustellen; und das will viel bedeuten, da er gerade im Jahre 1886, noch vor Antritt seiner Stellung, zwei Werke vollendet hatte, die einen Höhepunkt in seinem Schaffen bezeichnen und daher einen Gradmesser für die Beurteilung der Schöpfungen der nächstfolgenden Jahre abgeben. Beide dienen dem Ruhm der edlen Tonkunst. Der geistlichen Musik huldigte er in einer Halbfigur der heiligen Cäcilie, die, vor ihrer Orgel sitzend, ganz in die erhabenen Klänge versunken ist, die dem Instrument entströmen. Eine zarte Gestalt, aus deren durchgeistigtem, ergebungsvollem Angesicht schon die Vorahnung des kommenden Märtyrertums spricht. Ganz anders präsentiert sich die weltliche Musik im Spiegel des modernen Lebens. Auch die vier jungen Damen, die sich im Garten eines vornehmen Landhauses vor einer Laube niedergelassen haben und ihre Stimmen zu einem „Quartett" vereinigen (Abb. 42), sind gewiß mit vollem Eifer und Ernst bei der Sache. Aber ihr ganzes Wesen läßt doch erkennen, daß ihnen Gesang und Musik nicht gerade Herzenssachen sind, sondern nur zur angenehmen Unterhaltung

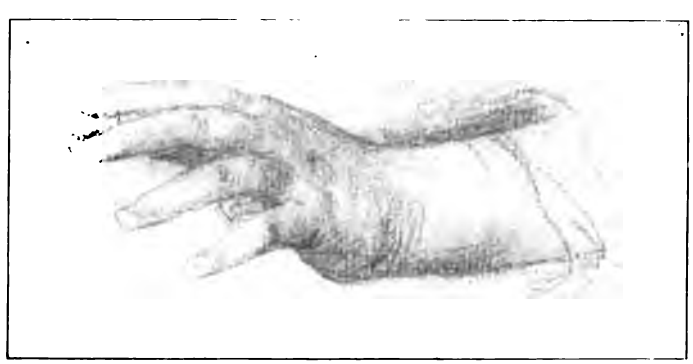

Abb. 65. Handstudie.

dienen, die im nächsten Augenblicke unterbrochen werden kann, wenn sich eine andere, noch angenehmere bietet. Auf den Gehalt, die Bedeutung eines Kaulbachschen Genrebildes aus dem modernen Leben kommt es jedoch nicht an. Die Hauptsache ist die Schilderung heiteren Daseins in vornehmer Behaglichkeit, und diese atmet auch die Mädchengruppe, deren äußere Erscheinung und innere Seelenstimmung darauf zu deuten scheint, daß auch in unserem Zeitalter der Maschinen der uralte Traum der Menschheit von einem goldenen Zeitalter

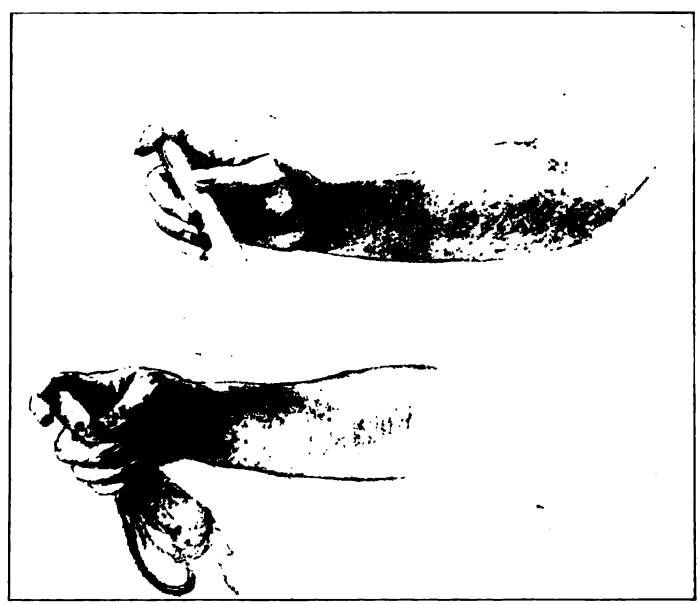

Abb. 66. Hand- und Armstudien.

ewiger Jugend, Gesundheit und Sorglosigkeit noch hier und da seine Verwirklichung findet.

Zu den ersten Aufträgen, die dem neuen Akademiedirektor zu teil wurden, gehörten zwei Bildnisse des Prinzregenten. Mit dem geistigen Wesen und der äußeren Physiognomie des Prinzen hatte sich der Künstler durch seine Beobachtungen im intimen Kreise bereits so vertraut gemacht, daß ihm eine treffliche Lösung dieser Aufgabe nicht schwer fallen konnte. Schon vorher hatte er den Regenten einmal im schlichten Jagdrock beim Weidwerk dargestellt; aber jetzt galt es zunächst einem Repräsentationsbilde, das, für den Festsaal des Münchener Rathauses bestimmt, den Fürsten in der Tracht der Ritter des Hubertusordens zeigen sollte. Solche Repräsentationsbilder haben für den Künstler immer etwas Unbequemes, zumal wenn, wie hier, eine mittelalterliche Maskerade damit verbunden ist. Darum war auch das zweite Bild, das den Prinzen in bürgerlicher Kleidung, im Frack bis zu den Knieen, darstellt, trotz des ungleich geringeren koloristischen Aufwandes viel wirkungsvoller. Die ersten Münchener Künstler haben zu gleicher Zeit und in späteren Jahren den Prinzregenten gemalt: Lenbach, Holmberg, Stuck und andere. Ihre Persönlichkeit, ihre künstlerische Individualität tritt in diesen Bildnissen stärker hervor als in denen Kaulbachs; aber die Persönlichkeit des Prinzregenten hat niemand so objektiv in seiner ruhig vornehmen Erscheinung, in seinem zurückhaltenden und doch stets wohlwollenden Wesen erfaßt wie Kaulbach.

Von den zahlreichen übrigen Bildnissen, die Kaulbach während der Zeit seines Direktorats gemalt, bieten wir in der Auswahl, die wir aus seinen Gemälden, Studien und Zeichnungen (Abb. 43—60) getroffen haben, eine Reihe der hervorragendsten. Es sind wiederum zumeist Bildnisse junger Frauen und Mädchen, die in der außer-

ordentlichen Mannigfaltigkeit ihrer Charakteristik, je nach Temperament und Wesen, von der ungemein wandlungsfähigen Ausdrucksweise zeugen, die sich Kaulbach im Laufe seiner Studien angeeignet. Man kann jetzt niemals mehr von der Nachahmung dieses oder jenes Meisters reden. (Abb. 47), des Fräuleins R. V. (Abb. 49) und der Frau von Munkacsy, der Gattin des berühmten Malers (Abb. 50), offenbaren.

Ebensowenig wie die Vielseitigkeit und Kraft seiner Charakteristik war in dieser Zeit der amtlichen Bürden der Humor des Meisters geschwächt, der sich nicht bloß wie

Abb. 67. Prinzessin Alice von Hessen, jetzige Kaiserin von Rußland.

Alle Eigentümlichkeiten, die Kaulbach alten oder neuen Künstlern abgelernt, sind vielmehr zu einem durchaus persönlichen Stile verschmolzen, der aber nicht, wie etwa bei Lenbach, die Individualitäten unter seinen souveränen Willen zwingt, sondern sich ihnen mit feinem Verständnis für jede Nüancierung des Seelenlebens anschmiegt. Man beachte nur die Gegensätze des geistigen Ausdruckes wie der stilistischen Behandlung, die sich in den Bildnissen des Fräuleins S. gewöhnlich in allerlei lustigen Improvisationen für festliche Veranstaltungen, sondern auch in einer größeren Komposition äußerte: einer mit vollendeter Meisterschaft in der Technik durchgeführten Pastellzeichnung ungewöhnlich großen Umfangs, die vier unternehmungslustige Knaben in Pierrotkostümen vorführt, denen sich eine niedliche Pierrette zugesellt hat (Abb. 52).

Noch kurz vor dem Scheiden aus seinem Amte brachte Kaulbach seinem hohen

Gönner eine sinnige Huldigung dar, indem er für die Adresse, die die Akademie der bildenden Künste dem Prinzregenten zu seinem siebzigsten Geburtstage überreichte, das Titelblatt malte (Abb. 60). An einem zwischen zwei Säulen aufgehängten Feston sind Genien, die sich nur durch ihren Flügelschmuck von irdischen Bübchen unterscheiden, emsig bemüht, das lorbeerumkränzte Reliefbildnis des Prinzen emporzuziehen. Die drei Vertreterinnen der Malerei, der Plastik und der Architektur helfen ihnen dabei. Es sind die üblichen allegorischen Gestalten, deren Bedeutung man nur aus ihren Attributen errät. Über diesen Gemeinplatz konnte der Künstler, wie ihm nun einmal die Aufgabe gestellt war, nicht hinaus. Aber jeder der Frauengestalten hat er das persönliche Gepräge seiner Kunst gegeben, und daß er dabei die feinsten und pikantesten Reize über die Verkörperung der Malerei ergossen hat, kann ihm nicht als einseitige Parteinahme ausgelegt werden, da die Malerei in München wie an allen anderen Akademien Deutschlands die Hauptrolle spielt.

Abb. 68. Großfürstin Sergius von Rußland, geb. Prinzessin Elisabeth von Hessen.

Sich durch die Niederlegung des Amtes die Möglichkeit eines ungestörten Schaffens zu sichern, hatte Kaulbach um so mehr Veranlassung, als ihm vom Staate der Auftrag zur Ausführung eines Gemäldes biblischen Inhalts, einer Beweinung des Leich-

nams Christi, zu teil geworden war. Die religiöse Malerei hatte bisher fast ganz außerhalb des Bereiches seiner Kunst, wenn auch nicht seiner Studien gelegen. Bei seiner

Abb. 69. Die Töchter des Herzogs Alfred von Sachsen-Coburg-Gotha.
(Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstängl in München.)

intimen Bekanntschaft mit Rubens und van Dyck konnte er auch an ihren religiösen Bildern nicht vorübergehen, und gerade die Beweinung Christi hat Rubens sowohl als seinem großen Schüler das Motiv zu

mehreren Bildern gegeben, in denen sie alle Empfindungen und Ausbrüche der Trauer um einen geliebten Toten zu erschöpfen suchten. In der Darstellung unermeßlichen und unstillbaren Seelenschmerzes, zu der dieser Moment aus der Leidensgeschichte Christi für die Malerei den ersten Anlaß gegeben, hat van Dyck, der leicht erregbare Gefühlsmensch, seinen Lehrmeister sogar

übertroffen. An van Dyck, dem das Dramatische, hier also der leidenschaftliche Ausbruch des Schmerzes in verzweiflungsvollen Gebärden, ebenso unbehaglich war wie Kaulbach, hielt sich dieser, aber wieder nur in der allgemeinen Haltung und in der seelischen wie in der koloristischen Grundgesucht hat, sind Kaulbachs geistiges Eigentum. Eine Fülle der sorgfältigsten Einzelstudien, von denen die Abb. 62—65 einige Proben geben, ist der Ausführung des Gemäldes voraufgegangen, das zuerst auf der Münchener Kunstausstellung des Jahres 1892 in der Öffentlichkeit erschien und dann

Abb. 70. Prinzessin Beatrice von Sachsen-Koburg-Gotha.
Studie zu dem Gemälde Abb. 71.

stimmung. Alles übrige, die Bildung und die Charakteristik der Köpfe, die aus tiefen Seelenstudien erwachsene Abstufung des Ausdrucks der Schmerz- und Trauerempfindungen, die individuelle Gestaltung aller Einzelheiten in den Gewändern, den Händen und Füßen und nicht zuletzt die Komposition, die nicht nach schönen Linienverbindungen, sondern nur nach Wahrheit in den Besitz der Neuen Pinakothek überging (Abb. 61).

Wie es die klassischen Meister, Leonardo da Vinci und Raffael an der Spitze, gewohnt waren, die in ihrer Gewissenhaftigkeit sich niemals genug zu thun glaubten, hat auch Kaulbach jede Bewegung, Stellung oder Lage einer Figur zunächst so lange nach dem nackten Modell studiert, bis er

Abb. 71. Mädchenreigen (1897).
(Reproduziert mit Bewilligung der Verlagshandlung H. O. Miethke in Wien.)

zu ihrer vollkommenen zeichnerischen und plastischen Beherrschung gelangt war, und dann erst begann er die Gewandstudien nach dem bekleideten Modell. Er huldigte dabei dem ästhetischen Ideal der alten Griechen, denen das Gewand das Echo des Körpers war. Einige dieser Vorstudien zeigen, welche mannigfaltigen Versuche Kaulbach gemacht hat, ehe er die ihn befriedigende Lage für die Gestalt der Magdalena fand, die die Füße des Heilandes mit

Abb. 72. Die „scheppe Allee“ in Darmstadt.

ihren Thränen benetzt. Nicht minder eingehend waren die Studien, die der Künstler auf die Zeichnung und die charakteristische Bildung der Hände und Füße verwandt hat. Wieviel Kaulbach auch dem Studium van Dycks verdanken mag — in der Behandlung der Hände hat er sich nicht den niederländischen Meister, sondern den unendlich gewissenhafteren Hans Holbein zum Vorbild genommen. Dieser hatte zuerst erkannt, welche Bedeutung die Hände für eine möglichst erschöpfende Charakteristik eines Individuums haben können, wie sie gleichsam eine Erläuterung zu den seelischen und geistigen Eigenschaften einer Persönlichkeit zu geben vermögen, aus deren Antlitz sich Stand oder Beschäftigung nur schwer oder gar nicht herauslesen lassen. Van Dyck war seiner Kunst seelischer Analyse, seines psychologischen Scharfblickes so sicher, daß er der Hände zur Verstärkung seiner Charakteristik nicht mehr bedurfte, und er fand sich mit ihnen meist sehr summarisch ab, indem er sie nach einem allgemeinen Schema sehr zierlich und vornehm bildete, wobei er immer der vollen Zustimmung der Porträtierten sicher war. Als er Hofmaler Karls I. von England geworden war und ihm die massenhaft zufließenden Aufträge nur noch die Zeit zu Kopfstudien ließen, hielt er sich sogar besondere Modelle mit schönen Händen, die er bei der Ausführung der Bilder benutzte, um nicht ganz und gar der Natur entraten zu müssen.

Auch der künstlerische Massenbetrieb unserer Zeit verleitet zu einer solchen neben-

Abb. 73. Bildnis der Frau M. (1892).

Abb. 74. Bildnis des Fräuleins L. (1895).

sächlichen Behandlung dieses und anderen Beiwerkes, und die Zahl der Maler, denen das Studium der Hände, die fein in die Einzelheiten gehende Zeichnung überhaupt gleichgültig oder unbequem ist, wächst von Jahr zu Jahr. Um so höher sind der Ernst und die Gewissenhaftigkeit eines Künstlers anzuschlagen, der, längst zu voller Meisterschaft gereift, sich nicht die Mühe verdrießen läßt, die Hände und, wo es nötig ist, auch die Füße eines jeden Modells zu studieren und in sorgsam durch-

geführter, plastisch behandelter Zeichnung, nicht etwa in flüchtiger Skizzierung, nachzubilden. Man betrachte daraufhin nur die Hand- und Fußstudien, die Kaulbach für die Gestalt des Joseph von Arimathia gemacht hat, der mit den beiden, das Grabtuch fassenden Händen den Leichnam des Heilandes halb aufrecht erhält. Jede Hand hat er zweimal gezeichnet, um sie in verschiedenen Funktionen beobachten zu können, und als er zur Ausführung kam, hat er einen Teil dieser mühevollen Studien noch durch das Linnentuch verdeckt. Auch von den Fußstudien für Joseph von Arimathia (Abb. 63) hat er auf dem Bilde nur den linken Fuß verwerten können; aber da das Modell in der für das Bild bestimmten Stellung einmal vor ihm stand, hat er auch den rechten Fuß mit gleicher Sorgfalt gezeichnet.

An diesen strengen künstlerischen Grundsätzen hat Kaulbach nicht bloß bei der „Beweinung Christi", bei seinen idealen Einzelfiguren und Genrebildern, sondern auch bei seinen Bildnissen festgehalten, wenn ihm Zeit und Gelegenheit zu solchen Einzelstudien geboten wurde oder wenn ihm bei der Anordnung eines Bildnisses die Mitwirkung der Hände geraten erschien.

Abb. 75. Studie zu dem Bildnis des Fräuleins L. (Abb. 78).

Unsere Abbildungen geben noch mehrere solcher Handstudien wieder, die der Künstler teils für Bildnisse, teils ohne besonderen Zweck gezeichnet hat, wie ihm der Zufall interessante Modelle in den Weg führte, nur um seinen Formensinn zu üben und sein Naturgefühl lebendig zu erhalten. Dieser stete Umgang mit der Natur hat den Künstler vor einer Gefahr geschützt, der vielbeschäftigte Bildnismaler selten entgehen, vor der Manieriertheit. Weit ent-

Abb. 76. Bildnis des Fräuleins L. (1895).

fernt, in eine blendende, aber geistig flache Routine zu verfallen, weiß er für jede Persönlichkeit immer eine neue, ihrem Charakter entsprechende Anordnung und Umgebung zu finden. Man wird schwerlich in der langen Reihe Kaulbachscher Bildnisse zwei finden, die einander in der Äußerlichkeit des Arrangements so gleichen, daß der Beschauer den Eindruck gewinnt, als hätte sich der Künstler mit Anstand, ohne viel Nachdenken, einer lästigen Pflicht entledigt. Er tritt niemals mit einer vorgefaßten künstlerischen Absicht an die Persönlichkeit, die er porträtieren will, heran, sondern erst aus ihrem genaueren Studium entwickelt sich ihm die bildliche Gestaltung, die ihm für das Wesen der Persönlichkeit am charaktervollsten erscheint.

Von diesem Grundsatze seiner Kunst weicht Kaulbach auch nicht ab, wenn ihm Aufträge zu Repräsentationsbildnissen aus fürstlichen Kreisen zu teil werden. Er sucht immer erst durch intime Porträtstudien das Wesen der darzustellenden Personen zu ergründen, ehe er sich an die Ceremonienbilder macht, auf denen oft über dem geforderten Kleiderprunk die Innerlichkeit der Charakteristik zu kurz kommt. Ein Meisterwerk solch' tief innerlicher Auffassung bei schlichter, äußerer Gestaltung ist das Bildnis der Prinzessin Alice von Hessen, der jetzigen Kaiserin von Rußland (Abb. 67), das der Künstler gemalt hat, bald nachdem der jetzige Großherzog Ernst Ludwig von Hessen im März 1892 zur Regierung gelangt war. In dem jungen Fürsten, der sich die Förderung der Kunst zu einer der vornehmsten Aufgaben seiner landesherrlichen Fürsorge gemacht hat, fand Kaulbach einen verständnisvollen Freund seiner vornehmen Darstellungskunst, und die Schwestern des Fürsten teilten diese Neigung. Nach der Prinzessin Alice ließ sich ihre ältere Schwester, die Großfürstin Sergius von Rußland, porträtieren, einmal in lässiger Haltung, in einen Sessel gelehnt, das edel geschnittene Profil des schönen Kopfes mit den dunklen, träumerisch blickenden Augen nach links gewendet (Abb. 68), das andere Mal in ganzer Figur, in weißer lang hinschleppender Atlasrobe, mit dem funkelnden Diadem auf dem Haupte. Dort das Bild einer geistig selbständigen Frau, die, wenn sie der Fesseln des höfischen Ceremonienzwanges ledig ist, ihr eigenes Seelenleben lebt, hier die Prinzessin, die durch die höfische Erziehung gelernt hat, ihre Gefühle unter der Maske konventioneller Freundlichkeit zu verschleiern.

Als dann der Großherzog im Frühjahr 1894 die zweite Tochter des Herzogs Alfred von Sachsen-Koburg und Gotha heimführte, hatte Kaulbach den Vorzug, auch die junge Großherzogin mehrere Male zu porträtieren, und diese Bildnisse fanden

Abb. 77. Studienkopf (1893). (Im Privatbesitz.)

in dem weiten Kreise der verwandten und verschwägerten fürstlichen Familien solchen Beifall, daß die vier Töchter des herzoglichen Paares auf den Gedanken kamen, ihre Eltern zu deren silberner Hochzeit, die am 23. Januar 1899 bevorstand, mit einem von Kaulbach gemalten Gruppenbildnis zu erfreuen. Wo soviel Schönheit, Anmut und jugendlicher Frohsinn zusammenkamen, wäre es dem Künstler unmöglich gewesen, sich mit einem steifen Repräsentationsbilde abzufinden. Nicht der Prunkraum eines fürstlichen Schlosses, sondern eine idyllische Parklandschaft in sommerlicher Pracht war der passende Rahmen für die schlanken, in lieblichem Jugendreiz prangenden Gestalten, die den Vergleich mit den Kindern der Flora nicht zu scheuen brauchen, die sie zu Sträußen und Kränzen vereinigen. In frohem Eifer naht sich die

Abb. 78. Bildnis des Fräuleins L. (1895).

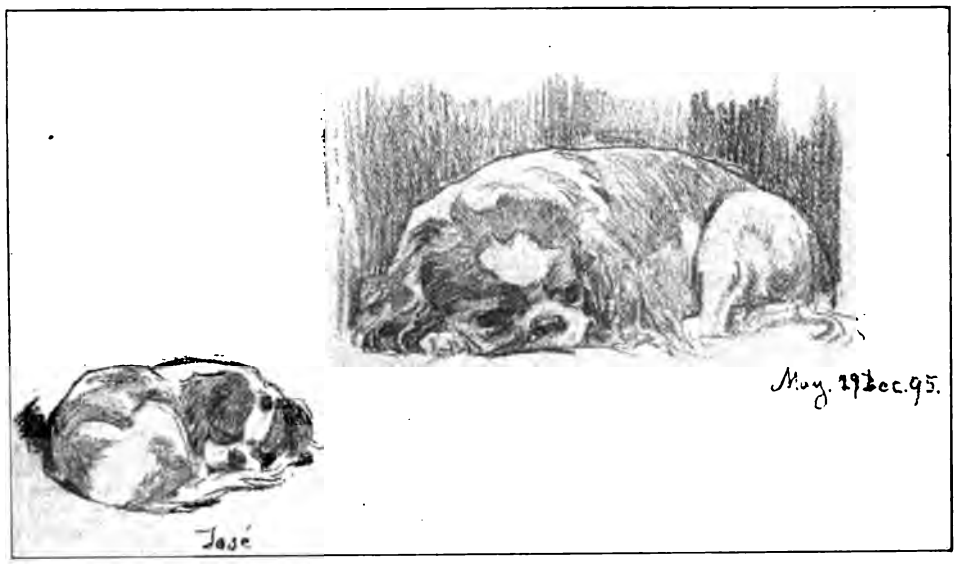

Abb. 79. Hundestudien (1895).

jüngste der Prinzessinnen der Gruppe der älteren Schwestern, um der Kranzwinderin frisch gebrochene Blumen zu reichen (Abb. 69). Diese zwanglose, ungesuchte Gruppierung gibt im Verein mit der landschaftlichen Umgebung der Darstellung den Charakter eines Genrebildes. Nicht ein Bildnis glaubt man vor sich zu sehen, sondern eine jener freien Erfindungen, in denen Kaulbach von Zeit zu Zeit die Fülle schöner Eindrücke, die er als Bildnismaler zu empfangen so reiche Gelegenheit findet, in geschmackvoller Auslese zusammenfaßt. Eine dieser Kompositionen haben wir schon oben in dem „Quartett" (s. Abb. 42) kennen gelernt. Eine zweite, der „Mädchenreigen", eine zarte, duftige Pastellmalerei, ist ungefähr gleichzeitig mit der Bildnisgruppe der Prinzessinnen entstanden. Auch hier ist eine liebliche Parklandschaft der Schauplatz des Reigens, in dem sich neun junge Mädchen in luftigen Sommerkleidern drehen, überschäumend in ihrer gesunden Jugendlust, aber trotz ihrer Ausgelassenheit nirgends

Abb. 80. Händestudien zu einem Bildnis (1896).

die Grenze natürlicher Anmut überschreitend (Abb. 71).

Während seines häufigen Aufenthaltes in Darmstadt öffneten sich dem Künstler auch die Häuser der dortigen Kunstfreunde, und in einem von ihnen, in dem des Majors von Heyl, bot sich ihm auch die Gelegenheit, wieder einmal seine glückliche Begabung für die dekorative Malerei zu bewähren. Auch seine alte Neigung zur Satire fand in den genußreichen Darmstädter Tagen Stoff zu neuer Bethätigung. Auch wer die näheren örtlichen Beziehungen nicht kennt, die in der „scheppen Allee in Darmstadt" (Abb. 72) verborgen sind, wird seine Freude an der grotesken Erfindung haben, da ähnliche Erscheinungen, wie sie den beiden, in froher Champagnerlaune heimkehrenden Zechgenossen zu teil werden, auch an anderen Orten gleichgestimmten Seelen nicht ungewohnt sind.

Ein so arbeitsamer, seinem Berufe in so strenger Selbstzucht nachgehender Mann wie Kaulbach durfte es sich schon gelegentlich gestatten, nach der horazischen Devise „Dulce est desipere in loco!" (süß ist es, auch einmal Tollheiten zu begehen) zu leben. Sobald der im Grunde seines Herzens immer fröhlich und humoristisch gestimmte Künstler, ernster Arbeit beflissen, vor seiner Staffelei sitzt, weicht der Schalk aus seinen Mundwinkeln, das lustige Zwinkern seiner Augen hört auf, und dann zeigt sich das ernste, nachdenkliche Antlitz, das unseren Lesern aus dem Titelbilde entgegenblickt. Dann ist aus dem lustigen Maler des „Schützenlis'l" und dem flotten Karikaturenzeichner der tief in den Grund der

Abb. 81. Frau Wilhelm von Kaulbach (1896).

Menschennatur schauende Seelenforscher geworden, der seine ganzen geistigen Kräfte zusammenfaßt, um das schwierigste und doch anziehendste aller Rätsel, das der menschlichen Herzen, zu lösen.

Die vornehme Damenwelt Münchens sorgte dafür, daß es diesem Psychologen nicht an dankbaren Vorwürfen gebrach. Kaulbach war und blieb der bevorzugteste Frauenmaler Münchens. Wer sich Lenbach anvertraute, konnte eines unbedingten Erfolges niemals sicher sein. Denn dieser Meister benutzte seine Auftraggeber meist ner Seelenruhe gegenüber einer Bildnisleistung von Jahrhundert zu Jahrhundert immer seltener geworden sein. Kaulbach schonte die Empfindlichkeit seiner Auftraggeber, ohne sich jedoch jemals zu einer wahrheitswidrigen Schmeichelei herabzulassen, ohne sich gegen den heiligen Geist der Kunst zu versündigen. Eine schöne Natur noch schöner zu machen, ist von jeher das Recht der Künstlers gewesen, und wo die Natur mit ihren Reizen gekargt hat, kann eine vorteilhafte künstlerische Anordnung oder eine starke Betonung eines

Abb. 82. Studie vom Gardasee (1894).

als Objekte für die Lösung der koloristischen Probleme, die ihn jeweilig beschäftigten, und wenn auch immer ein bedeutendes Kunstwerk dabei herauskam, so stand die Befriedigung der Besteller nicht immer auf der Höhe der künstlerischen Leistung. Jene Charakterstärke, die eine unbefangene, offenherzige Schilderung des eigenen Ichs von fremder Hand ruhig ertragen kann, ist im menschlichen Geschlecht wohl von jeher nur sehr spärlich vertreten gewesen, und wenn wir die Bildnisse der früheren Generationen seit dem fünfzehnten Jahrhundert, wo in der Bildnismalerei noch eine unendliche Genügsamkeit seitens der Besteller geherrscht haben muß, bis auf die neueste Zeit betrachten, muß jene Eigenschaft vollkommenreichen Seelenlebens die Mängel an der Mitgift der Natur verdecken.

Solcher Kunstgriffe sich zu bedienen, hat Kaulbach allerdings nur selten Ursache gehabt. Gerade die reizendsten Frauen und Mädchen drängten sich danach, von ihm porträtiert zu werden, und während des letzten Jahrzehnts, wo ihn die Aufträge für den hessischen Hof und für Sachsen-Koburg-Gotha beschäftigten, ist der Zuspruch besonders stark gewesen. Aber nach der Entledigung von der Bürde eines Amtes, dessen Verwaltung nichts Ersprießliches versprach, wuchs auch die Schaffenslust und Arbeitskraft des Künstlers. Für jedes Wesen, das er zu porträtieren übernahm, fand er stets die seinem Temperament entsprechende

Abb. 83. Studie vom Gardasee (1894).

Haltung und eine koloristische Stimmung, die ebenfalls mit dem Temperament im Einklang war.

Für eine so durch und durch moderne Erscheinung, wie sie uns z. B. das Bildnis der Frau M. (Abb. 73) vor Augen führt, würde der begeisterte Schüler der alten Meister in seinem Schatze von Studien und Erinnerungen schwerlich, auch wenn er danach gesucht, ein passendes Vorbild gefunden haben, an das er hätte anknüpfen können. In dieser jungen Frau, die wie ein lustiger Falter von Gesellschaft zu Gesellschaft, von Vergnügen zu Vergnügen zu flattern scheint, spricht sich der leicht erregbare, nervöse Geist unserer Zeit aus, der im Genusse nicht so leicht erlahmt. Diese Züge verraten noch nichts von Übersättigung, Blasiertheit und Müdigkeit. Nur die naive Freude am Lebensgenuß spricht aus diesem fast noch kindlichen Antlitz. Im Begriff, eine Abendgesellschaft oder ein Theater zu besuchen, hat sich die zierliche Gestalt schnell in den Lehnstuhl geworfen, um die verdrießliche Porträtsitzung noch rasch abzumachen. Aber man merkt es ihrer Haltung, den zum Aufspringen bereiten Füßen an, daß sie vor prickelnder Ungeduld kaum die Zeit erwarten kann, wo sie wieder emporschnellen und, leichtfüßig trippelnd, davonhüpfen darf. Und diese quecksilberne Beweglichkeit scheint in den scharf gekniffen Falten der Robe, in dem unruhigen Gekräusel des Rüschenbesatzes nachzuzittern.

In dieser Gattung von Bildnissen eleganter Weltdamen steht Kaulbach an Feinheit des Geschmackes, Lebendigkeit der Anordnung und geistreicher Charakteristik hinter keinem der Maler französischer, englischer und anglo-amerikanischer Nationalität zurück, die gegenwärtig für die Bildnismalerei in den Kreisen der vornehmen Gesellschaft von Paris und London den Ton angeben. Viele von ihnen übertrifft er aber, wenn es gilt, den stillen Zauber hoheitsvoller Jungfräulichkeit ohne jede Pose, ohne bewußte Zurschaustellung zu schildern. Das ist überhaupt die unbestrittene Domäne der Deutschen und der stammverwandten Engländer, und unter den deutschen Malern ist gerade Kaulbach darin ein unvergleichlicher Meister. Eine ganze Reihe unserer Abbildungen, sowohl Genrescenen wie Bildnisse, zeugen davon. Selten hat er jedoch diese Meisterschaft so vollkommen entfaltet, wie in dem Bildnisse des Fräuleins L. (Abb. 74), das die junge, dunkelhaarige Dame im leichten Sommerkleide darstellt, dessen duftiges, zartes Weiß nur durch das matte Violett der Schärpe unterbrochen wird. Obwohl Kaulbach dabei jede Rivalität mit Herkomer durchaus fern gelegen hat, könnte man dieses Bildnis der berühmten Miß Grant des Deutsch-Engländers ohne Gefahr zur Seite stellen. Es würde sich neben ihr auch in der Feinheit des koloristischen Geschmackes behaupten, die der Hauptvorzug der Miß Grant ist, diese, die dem Beschauer im Grunde genommen doch ein steinernes Antlitz von unnahbarer Kälte zukehrt, jedenfalls aber an Innigkeit und Wärme der Charakteristik übertreffen. Worin

Abb. 84. Studie aus der Villa Serbelloni bei Bellagio (1895).

Abb. 85. Quelle.

Abb. 86. Geigenspielerin (1898).
(Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstängl in München.)

noch ein Hauptvorzug der Kaulbachschen Kunst besteht, den er mit nur wenigen Porträtmalern teilt, das ist die herzgewinnende Liebenswürdigkeit, die er fast allen seinen Bildnissen mitzugeben weiß und die besonders denen zu gute kommt, deren Originale von der Natur nicht gerade verschwenderisch mit äußeren Reizen bedacht sind. Die edlen Züge des Fräuleins L. reizten den Künstler, dessen Schönheitssinn

Abb. 87. Musica.
(Copyright 1900 bei Photogr.-Union, München.)

an dem klassisch geformten Antlitz eine hohe Befriedigung empfunden haben mag, noch zu einem zweiten Bildnis, das die junge Dame in halber Figur mit einem breitkrempigen Hute auf dem Haupte darstellt (Abb. 76).

die Notwendigkeit einer Erholung spürte, war sein künstlerischer Trieb stärker als sein Ruhebedürfnis. Wenn er eine Frühjahrsreise nach Oberitalien machte oder in die Sommerfrische nach Ohlsdorf oder an die See ging, mag er oft genug geschworen

Abb. 88. Mandolinenspielerin.
(Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstängl in München.)

Von Zeit zu Zeit fühlte Kaulbach das Bedürfnis, seine Seele in der italienischen Natur aufzufrischen, die es ihm in seiner Jugendzeit angethan und deren Zauber ihn seitdem nicht mehr losgelassen hatte. Er ging aber nicht nach dem Süden um zu ruhen und seine Zeit in völliger Unthätigkeit zu verträumen. Auch nach Monaten angestrengter Arbeit, wenn er dringend

haben, weder Zeichenstift noch Pinsel anzurühren. Aber sobald er die Schönheit einer üppigen oder erhabenen Natur mit voller Seele empfand, waren diese Vorsätze schnell vergessen, und das ewig rege Temperament des Künstlers, der niemals weiß, ob er einen eben empfangenen Eindruck noch einmal erleben wird, durchbrach die Schranken, die sich der Körper in

Abb. 89. Kaiser Wilhelm II. (1898). Im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln.
(Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstängl in München.)

Abb. 90. Kaiserin Auguste Viktoria und Prinzessin Viktoria Luise. Im Besitz des Kaisers.
(Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstängl in München.)

weiser Erkenntnis seiner Kräfte selbst auferlegt hatte.

Mit den Menschen, denen Kaulbach auf seinen Erholungsreisen begegnete, gab er sich freilich nicht viel ab. Er fühlte sich am wohlsten, wenn er geheime Zwiesprache mit der Natur halten konnte, wenn er in ihr Gebilde fand, die, ohne einer wesentlichen Korrektur durch die ordnende Hand des Künstlers zu bedürfen, seinem idealen Empfinden entsprachen. Wir wissen, welchen Wert er auf die Mitwirkung der Landschaft auf seinen Genrebildern sowohl wie auf seinen Bildnissen legte, wie er bisweilen bei Repräsentationsbildern, die eine genrehafte Behandlung ausschlossen, die kalte Pracht der feierlichen Haltung und des Toilettenaufwandes durch einen warmen und stimmungsvollen landschaftlichen Hintergrund dämpfte. Mit bloßer Kulissenmalerei fand sich Kaulbach dabei nicht ab. Auch die landschaftlichen Hintergründe seiner Bildnisse sind aus sorgfältigen Naturstudien erwachsen, denen auch bei ihrer Umformung für den bestimmten Zweck der individuelle Reiz erhalten blieb.

Abb 91. Mutter und Kind (1898).

Wie fleißig und sorgsam Kaulbach seine landschaftlichen Studien nach der Natur auch noch jetzt macht, lernen wir aus einigen Pastellzeichnungen kennen, die er im Frühjahr 1894 während eines Aufenthaltes an den oberitalienischen Seen angefertigt hat. Es sind nicht, wie es jetzt unter den impressionistisch und naturalistisch gestimmten Kunstjüngern Mode geworden ist, flüchtig hingetupfte oder hingewischte „Farbenein-

drücke", sondern mit liebevoller Hand gezeichnete Naturausschnitte, die das Objekt mit voller, bildnismäßiger Treue in seinen Einzelheiten wie in seinem Gesamteindruck, in den Individualitäten der schlanken, himmelansteigenden Cypressen und der knorrigen, seltsam gewundenen Ölbäume wie in der Mannigfaltigkeit der zauberischen Farbenstimmungen wiedergeben (Abb. 82 bis 84). Auf seinen Wanderungen an den felsigen Gestaden und auf den Uferbergen des Garda- und Comersees bot sich dem Künstler eine Fülle der lieblichsten Landschaftsbilder, der herrlichsten Baumgruppen, deren tiefdunkles, fast schwärzliches Grün einen pikanten Farbenkontrast zu dem blauen Wasserspiegel in der Tiefe bildet.

Seine landschaftlichen Studien hat Kaulbach bisher meist von öffentlichen Ausstellungen ferngehalten, weil er ihnen keinen selbständigen künstlerischen Wert beimißt. Er betrachtet sie nur als Bausteine, die er, wie es die Gelegenheit mit sich bringt, in den landschaftlichen Hintergründen seiner Bildnisse und Idealfiguren oder auch zu größeren Ideallandschaften verwertet, die er dann mit der ganzen Kraft seines dichterischen Schwunges erfüllt. Welche großartigen Wirkungen er

Abb. 92. Studie nach einem kleinen Mädchen (1899).

damit zu erzielen weiß, zeigt die schwermütige Landschaft mit der an einer Quelle gelagerten Schönen, die mit ihrem Herzeleid in diese Einsamkeit geflüchtet ist (Abb. 85). Noch scheinen die wehmutsvollen Klänge, die sie ihrem Saitenspiel entlockt hat, in dem Rauschen der Bäume und dem Gemurmel des Quells nachzuklingen, und mit dem Schmerze der Verlassenen scheint ihre ganze Umgebung mitzutrauern. Nur Geschick nicht die Empfänglichkeit für die tröstenden, über alles Erdenleid erhebenden Gaben der Himmelstochter versagt hat, in weiblichen Idealgestalten, die in süßer Vergessenheit den Tönen lauschen, die ihren Instrumenten entströmen. Dieser musikalische, Mensch und Natur zu einer harmonischen Einheit zusammenfassende Zug in Kaulbachs Kunst ist zugleich ein durchaus modernes Element, das wir selbst-

Abb. [illegible]

Amor, der mit [illegible] lich auf dem [illegible] bei dem [illegible] Seelenstimmung [illegible] mit der der [illegible]

In dieser [illegible] sammenstimmung [illegible] und landschaftlicher [illegible] Kaulbachs [illegible] schaftlicher [illegible] die zauberische [illegible] alle Genien, [illegible]

Abb. 94. Studie nach einem Kinde (1899).

schieht es immer mit Luft und Liebe, oft sogar, namentlich bei den Niederländern, mit einem wahren Feuereifer, bisweilen auch mit sichtlichem Verständnis für den Inhalt eines Tonwerkes. Aber es ist keinem der alten Meister eingefallen, Musik und landschaftliche Stimmung in Zusammenklang zu bringen, selbst Raffael nicht, als er die heilige Cäcilie malte. Sie ist freilich mit ihren Gefährten den Tönen der himmlischen Musik so völlig hingegeben, daß sie für ihre irdische Umgebung keinen Sinn mehr hat. Aber auch die Venezianer, die unter den Italienern noch das stärkste Gefühl und Talent für die Landschaft besaßen, haben auf Bildern, die Konzerte im Freien darstellen, noch kein Verständnis für die Einwirkung der Landschaft auf die Stimmung des Musikers gehabt. Viel auffallender ist es, daß auch den Niederländern, die sich doch so vortrefflich auf die poetische Ausbeutung des Stimmungsgehaltes einer Landschaft verstanden, das Organ dafür fehlte. Die Schilderung von musikalischen Aufführungen, die über die Leistungen der Leiermänner und Bierfiedler vor den Dorfwirtshäusern hinausgingen, verlegten sie fast immer in geschlossene Räume. Selbst Anton van Dyck, der sich bei seinen in Genua gemalten Bildnissen mit so feinem Verständnis der Mitwirkung der Landschaft zur Steigerung des poetischen Gesamteindruckes bedient hatte, empfand kein Bedürfnis nach einer landschaftlichen Stimmung, als er in seinen letzten Lebensjahren seine Gemahlin als Cellospielerin darstellte. Wo man auch in der Hinterlassenschaft der alten Meister suchen mag, nirgends findet sich eine Gestalt, die so ganz ihre Seele in die Töne legt, die ihr volles Empfinden so lebhaft in Geigen-, Lauten- oder Orgelspiel ausklingen läßt, wie die Idealfiguren Kaulbachs, die Trägerinnen einer besonderen musikalischen Stimmung sind, die ihr Echo in der Landschaft findet. Die Geigenspielerin, die, hinter einer Altanbrüstung stehend, die lyrischen Empfindungen, die die Abendstille wachruft, in Tönen zum Ausdruck bringt (Abb. 86), und die in tiefes Träumen verlorene Jungfrau in antiker Gewandung, die, eine Doppelflöte in der Linken, die schlanken Finger der Rechten über die Saiten einer Lyra gleiten läßt (Abb. 87), sind die edelsten unter diesen Schöpfungen Kaulbachs. Während die Geigenspielerin in ihrem tieftönigen, warmen Kolorit venezianische Erinnerungen lebendig macht, besonders die an die Prachtgestalten Tizians, tritt uns in der Verkörperung der Musik eines jener Gebilde entgegen, in denen Kaulbach den Formenadel der antiken Kunst mit modernem Gefühlsleben zu verschmelzen sucht. Es ist, als ob eine der antiken Musenstatuen, Euterpe oder Polyhymnia, lebendig geworden und von ihrem Fußgestell unter die Wipfel eines „alten, heil'gen, dichtbelaubten Haines" getreten wäre. Hier begegnet sich Kaulbach in seiner Auffassung der Gestalten der antiken Welt mit Goethe.

Wie dieser in seiner „Iphigenie“ den altgriechischen Sagenstoff psychologisch und ethisch vertiefte und aus den Werkzeugen der Götter selbständig empfindende und aus

sich auch in der Gestalt einer „Pomona“ wieder, die, von strahlender Hoheit umflossen, mit der Linken Früchte spendend, durch einen Orangenhain schreitet, und sie

Abb. 95. Bildnis der Frau C. (1898).

persönlichem Willen handelnde Wesen machte, so flößt auch Kaulbach seinen Geschöpfen, die uns in Tracht und äußerer Haltung an die Marmorbilder der klassischen Kunst Griechenlands gemahnen, etwas von seiner modern empfindenden Seele ein. Sie spiegelt

lächelt uns aus den lockenden Augen einer überaus anmutsvollen „Hebe“ entgegen, deren schwarzes Ringelhaar ein Kranz aus Weinlaub und Trauben umrankt.

Neben diesen klassischen und romantischen Verkörperungen der vielgestaltiger Verwand-

[illegible] Frau Musika hat es Kaulbach auch an durchaus modernen nicht fehlen lassen, mit denen er wohl der holden Pflegerin der Tonkunst gehuldigt hat, die ihm seine Häuslichkeit verschönt. Auf einem Rundbilde zeigt er uns die Halbfigur einer

Weib und Gesang, der bleibt ein Narr sein Lebelang" mit auf den Weg gegeben hat (s. u. Abb. 101).

Das Rundbild der Mandolinenspielerin zeigt uns einen Hintergrund, den wir auf Bildern Kaulbachs bisher noch nicht gesehen

Abb. 96. Studienkopf 1899.
(Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstängl in München.

„Mandolinenspielerin", aus deren Antlitz sonnige Heiterkeit dem Beschauer entgegenstrahlt (Abb. 88), und verwandte Züge blicken uns aus einer zweiten Lautenspielerin an, der der Künstler als Devise den auf Luther zurückgeführten Wahlspruch gesunden Lebensgenusses: „Wer nicht liebt Wein,

haben. Statt einer deutschen Frühlings- oder Sommerlandschaft, statt der dunklen Cypressen und Orangenbäume, des Lorbeers und der Myrte der italienischen Natur sehen wir hinter der schönen Musikantin, die an der Brüstung eines Balkons sitzend gedacht ist, das leicht bewegte, von Dam-

pfern und Segelschiffen belebte Meer, über dem sich der lichtgraue, nordische Himmel spannt. In diesem Bilde hat Kaulbach eine der Studien festgehalten, die er aus Anlaß eines Auftrages gemacht hat, der von Köln aus an ihn ergangen war. Ein dortiger Kunstfreund hatte beschlossen, dem Wallraf-Richartz-Museum ein Bild des Kaisers Wilhelm II. zu stiften, das den Monarchen in Admiralsuniform darstellen sollte. Es sollte ein Bildnis in großem, historischem Stile, in monumentaler Auffassung werden, und als Hintergrund sollte das Element dienen, auf dem nach dem Ausspruche des Kaisers Deutschlands Zukunft liegt. Ein Künstler von der Gewissenhaftigkeit Kaulbachs konnte einen so ehren- und verantwortungsvollen Auftrag nur übernehmen, wenn ihm Gelegenheit zu einer Naturstudie geboten wurde. Auf eine Anfrage erhielt er die Einladung, im August 1898 nach Wilhelmshöhe zu kommen, wo die kaiserlichen Majestäten ihren Sommeraufenthalt genommen hatten, und dort gewährte ihm der Kaiser am 13. August eine Sitzung, während der es Kaulbach gelang, den Kopf des Monarchen mit Pastellstiften in so vollkommen plastischer, lebensvoller Wirkung herauszuarbeiten, daß der Kaiser, dessen gesundes, stets den Kern treffendes Urteil in Künstlerkreisen hoch geschätzt und anerkannt, nicht selten aber auch gefürchtet wird, der Leistung des Münchener Künstlers seinen vollen Beifall zollte. Wie sehr den Kaiser diese Studie befriedigte, die ihn in einer ganz eigenartigen Weise auffaßt, wobei das rein Menschliche mit dem Gebieterischen und dem Bewußtsein des göttlichen Berufes und der Verantwortung vor Gott in glücklicher Verbindung zum Ausdruck gekommen ist, gab er auch äußerlich dadurch zu erkennen, daß er dem Künstler den Auftrag zu einem Repräsentationsbildnis der Kaiserin gab.

Abb. 97. Bildnis der Frau M. (1899).

Das für das Kölner Museum gemalte Bildnis (Abb. 89) stellt den Kaiser in ganzer Figur dar, die Rechte auf den Eckpfeiler einer Balustrade gestützt, die die Terrasse, auf der er steht, seitlich begrenzt. Die für Kaiser Wilhelm II. bezeichnende Haltung des Kopfes ist mit Geschick für die all-

gemeine Charakteristik verwertet worden. Mit Demut gegen den Höchsten, aber auch mit kühner Entschlossenheit gegen feindliche und widerstrebende Kräfte auf Erden sieht der sich seiner sittlichen und materiellen Kraft bewußte Herrscher allen Gefahren in stolzer Ruhe entgegen. Ein dichtes, schweres Gewölk hat sich über dem Meere zusammengezogen, aber in der Ferne leuchtet es bereits hell und glückverheißend auf. „Deutschlands Zukunft liegt auf dem Wasser", und daß Deutschland allmählich auch auf dem Wasser die friedengebietende Macht werden wird, die es schon jetzt auf dem Festlande ist, dafür sind die mächtigen Panzerkolosse, die hinter dem Kaiser in Paradeaufstellung seiner Revue gewärtig sind, die ersten Zeugen der Bürgschaft für die Zukunft.

Auch für das Bildnis der Kaiserin hat Kaulbach noch in Wilhelmshöhe die erste Studie gemacht, und nach den dort empfangenen Eindrücken hat er später die Komposition gestaltet. Steife Repräsentationsbilder waren ihm, wie wir wissen, zuwider, dafür aber um so willkommener jedes Mittel, den höfischen Zwang zu durchbrechen. Während seines Aufenthaltes in Wilhelmshöhe mochte er wohl einmal einen Augenblick beobachtet haben, wo die kleine Prinzessin Viktoria Luise, von ihren Spielen

Abb. 98. Das Spielzeug (1900).
(Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstängl in München.)

aus dem Parke heimkehrend, sich in stürmischer Zärtlichkeit an die Mutter schmiegt, ferin trotz der majestätischen Haltung der hohen Frau auch ein Stück glücklichen Fa-

Abb. 99. Damenbildnis (1900).
(Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstängl in München.)

und diese Beobachtung gab ihm den erwünschten Anlaß, aus dem Bilde der Kamilienlebens in schlichter bürgerlicher Wärme aufleuchten zu lassen (Abb. 90).

Abb. 100. Adlerjäger (1900).
(Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstängl in München.)

Zur Ausführung dieses Bildes wurde dem Künstler mehr Zeit und Gelegenheit zu intimeren Studien gestattet als zu dem Bildnis des Kaisers. Er wurde zu weiteren Sitzungen nach Berlin eingeladen, und im königlichen Schlosse wurde ihm auch ein Atelier zur Verfügung gestellt, wo er das Bildnis der Kaiserin und ihrer Tochter in Ruhe vollenden konnte. Auch die Kaiserin Auguste Viktoria ist von ersten Meistern der Bildniskunst häufig porträtiert worden. Mit keinem von ihnen braucht Kaulbach den Vergleich zu scheuen. Mit der ihm ganz eigentümlichen Vornehmheit der Auffassung und dem feinen, niemals fehlgreifenden Geschmack der Anordnung, die ihn zum beliebtesten Frauenmaler Deutschlands gemacht haben, verbindet er das tiefste Verständnis für die Regungen der Kinderseele, die er an seinen eigenen Kindern gründlich studiert hat, und dieser Befähigung verdankt er auch einen großen Teil der geschlossen harmonischen Wirkung, die er in dem Bildnis der kaiserlichen Frau und ihres lieblichen Töchterchens erreicht hat.

Das Leben eines modernen Künstlers, dessen Schaffen in der Bildnismalerei gipfelt, pflegt an außergewöhnlichen Ereignissen und Erlebnissen nicht reich zu sein. Er hat keine abenteuerlichen Fahrten zu bestehen, wie der Landschaftsmaler, der, des Alltäglichen müde geworden, sich auf die Suche nach neuen Motiven in unbekannte oder unentdeckte Länder begiebt, und er bedarf auch nicht, wie der Genremaler, der sich einen ergiebigen Studienplatz erkoren hat, jährlicher Studienreisen, um seine Modelle aufzusuchen und die gewonnenen Eindrücke wieder aufzufrischen. Der Schwerpunkt der Thätigkeit des Bildnismalers liegt in seiner Werkstatt. Im gesellschaftlichen Umgang mit seinem Modell, in der Beobachtung seines Verkehrs mit anderen hat er wohl Gelegenheit gehabt, die Grundlagen für seine Charakteristik zu finden. Das eigentliche Wesen der darzustellenden Persönlichkeit enthüllt sich ihm aber erst in der Stille des Ateliers, wenn er während der Arbeit die an verschiedenen Orten gesammelten Eindrücke zusammenfaßt und sie dann noch einmal vor dem Modell nachprüft. Der Fernstehende sieht nicht den mühevollen Entwickelungsgang, der die Voraussetzung eines jeden Bildnisses gewesen ist, sondern nur die fertigen Ergebnisse, wie sie in den Ausstellungen vor die Öffentlichkeit treten. So bildet das Schaffen eines Bildnismalers

eine Reihe von inneren Erlebnissen, über die sich der Künstler vielleicht nicht immer selbst Rechenschaft zu geben vermag, geschweige denn sein Biograph, der es wohl versuchen kann, seelische Analysen der dargestellten Persönlichkeiten zu unternehmen, aber nicht die Fäden zu entwirren vermag, die sich bei dem seelischen Rapport zwischen dem Künstler und seinem Modell spinnen.

Auch Kaulbachs Leben und künstlerisches Schaffen bewegt sich in einem eng umschlossenen Kreise, in ruhigen Bahnen, die durch keine außergewöhnlichen Ereignisse durchkreuzt werden. Was er jahraus, jahrein in der Stille seines Ateliers schafft, erblickt gewöhnlich in den Münchener Jahresausstellungen zuerst das Licht der Öffentlichkeit, und aus ihnen ersehen wir, wie sich die Kunst des Meisters nicht an der einmal erreichten Höhe genügen läßt, sondern sich immer freier, in stetig aufsteigender Linie entwickelt, wie er, je nachdem es der Gegenstand erfordert, in seinen Bildnissen bald als durch und durch moderner, von allen klassischen Erinnerungen unabhängigen Künstler auftritt, bald auf den Wegen der alten Meister wandelt, wenn ihm eine Persönlichkeit in ihrer geistigen Physiognomie oder in ihrem körperlichen Wesen fähig erscheint, an den Adel klassischer Stilformen heranzureichen. Unsere Abbildungen 95 — 101 geben eine Anschauung von der großen Wandlungsfähigkeit Kaulbachs, von seinem unfehlbar sicheren Blick, mit dem er die Eigenart einer jeden Persönlichkeit zu erfassen und in das hellste und günstigste Licht zu rücken weiß. Von dieser Vielseitigkeit seines Könnens hat auch die Münchener Jahresausstellung von 1900 mehrere charakteristische Proben geboten, mit denen wir diesen Überblick über das überaus rege und fruchtbare Schaffen des Künstlers schließen. In dem großen Damenbildnis (Abb. 99) hat er jene volle Meisterschaft entfaltet, die ihm aus dem Studium der alten Meister im Verein mit seinen in Paris gemachten Beobachtungen erwachsen ist und die doch trotz dieses feinfühligen Eklektizismus ein völlig modernes Gepräge hat. Wenn wir das kleine Mädchen betrachten, das den Mechanismus eines Kastens in Bewegung setzt, auf dem sich ein Puppenpaar im Tanze dreht (Abb. 98), werden

Abb. 101. „Wer nicht liebt Wein, Weib und Gesang" (1900).
(Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstängl in München.)

wir an die Kinderbildnisse van Dycks erinnert, der die frohe Unbefangenheit der Kinderseele und daneben das stille, rätselhafte Sinnen, das oft aus Kinderaugen aufleuchtet, so trefflich zu schildern wußte, obwohl ihm erst in den letzten Jahren seines Lebens das Glück des Familienlebens erblühte. Bei Kaulbach ist das anders gewesen. In seiner Häuslichkeit hat es nie an Modellen gefehlt, an denen er seine nisse malt, darin nicht etwa eine Schwäche seiner künstlerischen Begabung zu erkennen ist. Er mag vielleicht gefunden haben, daß gegenwärtig auf der weiblichen Seite des menschlichen Geschlechts dankbarere Aufgaben zu finden sind als auf der männlichen. Der „Adlerjäger" ist übrigens keine „Idealfigur". Kaulbach hat den Träger dieses prachtvollen Kopfes vor einigen Jahren in Oberstdorf kennen gelernt, und aus

Abb. 102. Aus Kaulbachs Atelier.

psychologische, durch die Vaterliebe noch gesteigerte Kunst üben konnte, und noch jetzt umspielen ihn liebliche Kinder in zartem Alter. Die Züge des jüngstgeborenen, die wir bereits aus der für den Großvater gezeichneten Studie (Abb. 93) kennen gelernt haben, finden wir in dem kleinen Mädchen wieder, das mit drolligem Ernst sein Püppchen tanzen läßt. In dem „Adlerjäger" (Abb. 100) hat Kaulbach einmal wieder gezeigt, daß ihm die Gabe kraftvoller Charakteristik keineswegs versagt ist, und daß, wenn er nur selten Männerbilder dort gezeichneten Studie (Abb. 39) ist jetzt das Oelgemälde entstanden. Die weibliche Halbfigur mit der Mandoline (Abb. 101), die den heiteren Lebensgenuß geselliger Menschen, die dem Kultus edler Frauen, edlen Weines und wohllautender Musik ergeben sind, so anmutig verkörpert, ist eine neue Abwandlung eines von Kaulbach gern behandelten Stoffes. Beim Anblick dieses verführerischen Lächelns steigt der Frohsinn altvenezianischer Kunst in unserer Erinnerung auf. Der Künstler, der dieses Bild geschaffen, begnügt sich aber

Abb. 103. Aus Kaulbachs Atelier.